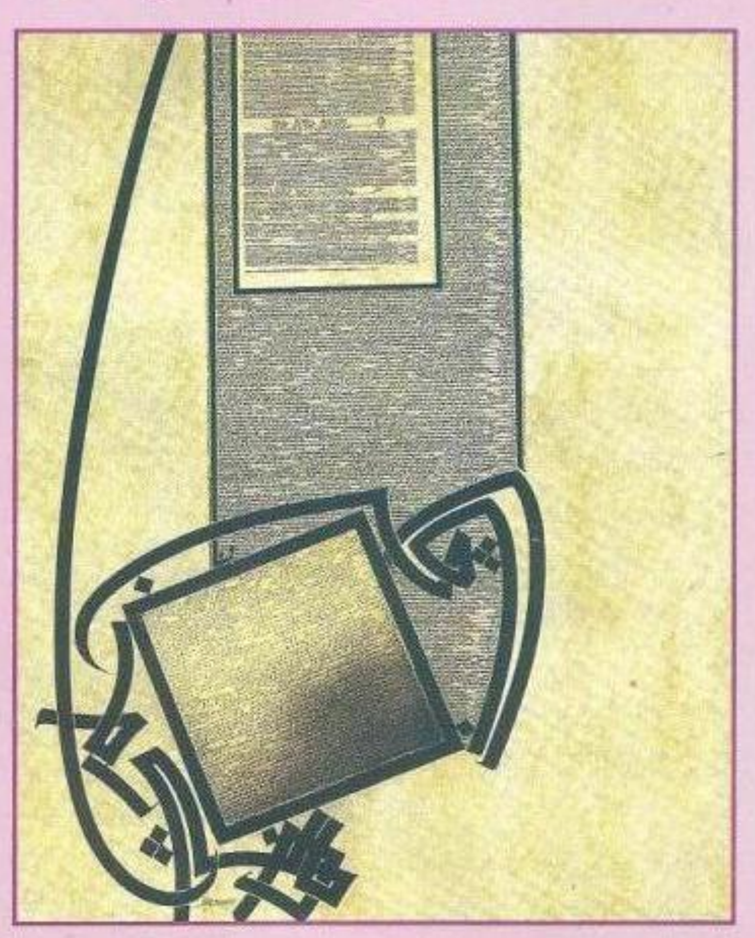
وفق المقرر الجديد لوزارة التربية الوطنية والتعليم العالي وتكوين الأطر والبحث العلمي
قطاع التربية الوطنية

سلسلة الأمة

في اللغة العربية

للسنة الثانية من سلك البكالوريا

مسلك الآداب والعلوم الإنسانية



- **نماذج محللة في النصوص**
- **نماذج محللة في المؤلفات**
- **نماذج مقترحة للتدرب على الفروض والامتحان**
- **ملحق بأهم المصطلحات الخاصة بتحليل النصوص**

يسعى هذا الكتاب إلى أن يضع بين يدي التلاميذ الأعزاء وسيلة عمل تساعدهم على كيفية التعامل مع مواضيع اللغة العربية للسنة الثانية من سلك البكالوريا (مسلك الآداب والعلوم الإنسانية)، سواء في إعداد الدروس، أو الاستعداد لإنجاز فروض المراقبة المستمرة، أو التهييء في آخر السنة لاجتياز الامتحان الوطني الموحد.

ولهذه الغاية، فإن الكتاب يقدم مواده على الشكل التالي :

- الفصل الأول : يتضمن نماذج محللة في مادة النصوص الأدبية من بداية المقرر إلى نهايته.

- الفصل الثاني : يتضمن نماذج محللة في مادة المؤلفات، سواء في المؤلف النقدي (ظاهرة الشعر الحديث)، أو المؤلف الروائي (اللص والكلاب).

- الفصل الثالث : يتضمن نماذج مقترحة في مادتي النصوص والمؤلفات للتدرب على إنجاز فروض المراقبة المستمرة، وكذلك التهييء لاجتياز الامتحان الوطني الموحد.

- ملــحق : يتضمن تعريفا بأهم المصطلحات والمفاهيم التي تساعد التلميذ على تحليل النصوص بجميع أنواعها.



مـكـتـبـة الأمـــة
للـنـشـر والـتـوزيـــع
15-17 زنقة الإمام القسطلاني، الأحباس - الدارالبيضاء
الهاتف: 89 94 31 022 - 44 07 44 022 / فاكس: 69 65 30 022
E-mail: alouma@menara.ma

Dépôt Légal: 10557/2009
ISBN 9954-1-2523-X
9 789954 125236

ثمن البيع للعموم
30,00 Dh
Prix de vente

فهرس

سلسلة الأمة في اللغة العربية

(وفق الأطر المرجعية)

السنة الثانية من سلك البكالوريا
- مسلك الآداب والعلوم الإنسانية -

- **نماذج محللة في النصوص**
- **نماذج محللة في المؤلفات**
- **نماذج مقترحة للتدرب على الفروض والامتحان**
- **ملحق بأهم المصطلحات الخاصة بتحليل النصوص**

المؤلفون

محمد وهابي
دكتوراه في الأدب الحديث
أستاذ التعليم الثانوي التأهيلي - الدرجة الأولى

عبد الرحيم وهابي
دكتوراه في التواصل وتحليل الخطاب
أستاذ مبرز في اللغة العربية

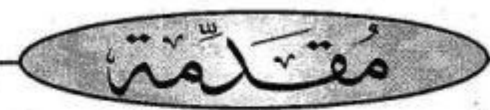
عبد الرحيم أبطي
دكتوراه في الأدب الحديث
أستاذ التعليم الثانوي التأهيلي - الدرجة الأولى

لوحة الغلاف للفنان التونسي نجا المهداوي



مكتبة الأمة
للنشر والتوزيع

زنقة الإمام القسطلاني رقم 15-17 الأحباس - الدار البيضاء
الهاتف: 89 94 31 022 - الفاكس: 69 65 30 022
Email: alouma@menara.ma



مقدمة

يسعى هذا الكتاب إلى أن يضع بين يدي التلاميذ الأعزاء وسيلة عمل تساعدهم على كيفية التعامل مع مواضيع اللغة العربية للسنة الثانية من سلك البكالوريا (مسلك الآداب والعلوم الإنسانية)، سواء في إعداد الدروس، أو الاستعداد لإنجاز فروض المراقبة المستمرة، أو التهييء في آخر السنة لاجتياز الامتحان الوطني الموحد.

ولهذه الغاية فإن الكتاب يهدف إلى تنمية المهارات والقدرات التالية :

- التمكن، في مادة النصوص، من كتابة موضوع إنشائي متكامل يخضع لتصميم منهجي محكم ؛ ونقصد بذلك التمكن من كتابة موضوع مقالي يتكون من : مقدمة وعرض وخاتمة، مع استحضار جميع مراحل القراءة المنهجية للنصوص من : تمهيد، وملاحظة، وفهم، وتحليل، وتركيب، وتقويم. وتنطبق هذه المهارة على جميع أنواع النصوص سواء كانت شعرية، أو سردية، أو نظرية، أو نقدية.

- التمكن، في مادة المؤلفات، من كتابة موضوع متكامل ؛ وذلك بوضع القضية المطروحة (من خلال مقطع أو قولة نقدية) في إطارها العام، ثم استحضار مظاهرها في المؤلف. ثم إذا كان السؤال يتعلق بالمؤلف النقدي، فإنه ينبغي رصد مختلف الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد في معالجة القضية المطروحة. وأخيرا ينبغي في نهاية التحليل صياغة خاتمة تتضمن التعبير عن الرأي الشخصي في الموضوع.

- التمكن من إستثمار مادة الدرس اللغوي في تحليل النصوص، سواء تعلق الأمر بالظواهر الصوتية، أو الظواهر التخييلية، أو الظواهر السردية، أو الظواهر التواصلية، أو الظواهر الحجاجية.

وللتمكن من هذه المهارات والقدرات، فإن الكتاب يقدم مواده على الشكل التالي :

- **الفصل الأول** : يتضمن نماذج محللة في مادة النصوص الأدبية من بداية المقرر إلى نهايته.

- **الفصل الثاني** : يتضمن نماذج محللة في مادة المؤلفات، سواء في المؤلف النقدي (ظاهرة الشعر الحديث)، أو المؤلف الروائي (اللص والكلاب).

- **الفصل الثالث** : يتضمن نماذج مقترحة في مادتي النصوص والمؤلفات للتدرب على إنجاز فروض المراقبة المستمرة، وكذلك التهييء لاجتياز الامتحان الوطني الموحد.

- **ملحق** : يتضمن تعريفا بأهم المصطلحات والمفاهيم التي تساعد التلميذ على تحليل النصوص بجميع أنواعها.

وقد حرصنا في كل ما سبق على استحضار الأطر المرجعية الخاصة بمواضيع الامتحان الوطني الموحد للبكالوريا الواردة في المذكرة الوزارية رقم 157، كما حرصنا على تنمية الكفايات المتنوعة للتلاميذ : الثقافية، و المنهجية، و التواصلية، و الاستراتيجية ؛ وذلك من خلال اختيار النصوص والأسئلة المناسبة.

أملنا في النهاية أن يكون هذا الكتاب خير معين للتلاميذ على إعداد دروسهم، والاستعداد لإنجاز فروضهم، والتحضير، في نهاية السنة، لاجتياز امتحانهم الوطني. والله ولي التوفيق.

• المؤلفــــون

الفصل الأول :

نماذج محللة في النصوص

I - النص :

يقول الدكتور عمر الدسوقي في نص بعنوان : "المدرسة التقليدية" :

عَرَفَ الْبَارُودي كَيْفَ يُعيدُ للشّعْرِ الْعَرَبيّ الْحَديث ديبَاجَتَهُ الْقَويّة، وَيَنْهَضُ به نَهْضَةً فارعَةً تَخطّتْ عدّةَ قُرُونٍ إلَى الْخَلْف حَتّى رَجَعَتْ إلَى عُهُود الْقُوّة وَالنّضَارَة، مُتَجَنّبَةً الزُّخْرُفَ وَالطِّلاءَ الْغَثّ، وَالرّكَاكَةَ، وَضَحَالَةَ الْمَعَاني، والتَّقْليدَ لعُصُورِ الضُّعْفِ وَالْعُجْمَة. ثُمّ نَهَضَت الْبلاَدُ نَهَضَاتٍ قَويّةً في التّعْليم وَإحْيَاء التُّرَاث الْعَرَبيّ الْقَديم، وَأَخَذَت الْمَطْبَعَةُ تُزَوّدُ الْمُتَأَدّبيـــنَ بنَفَائس الأَدَب الْعَرَبيّ في أَبْهَى عُصُوره (...).

وَكَانَ منَ الطّبيعيّ أنْ يَحْذُوَ الشُّعَرَاءُ الّذينَ جَاؤُوا بَعْدَ الْبَارُودي حَذْوَهُ في أَوّل الأَمْر، وَلاَسيّمَا هَؤُلاَء الّذينَ لَمْ يَتَزَوّدُوا بثَقَافَةٍ غَرْبيّة، أَوْ عَرَفُوهَا وَثَقفُوهَا وَلَمْ يَكُنْ لَهُمْ تلْكَ الطّبيعَةُ الثّائرَةُ، أَو الْقُوّةُ عَلَى ابْتدَاع مَذْهَبٍ جَديدٍ في الأَدَب، وَلَمْ يَرَوْا نَمُوذَجاً إبْدَاعياً يُحَاكُونَهُ، فَحَافَظُوا عَلَى الْمَذْهَب الّذي عَرَفُوهُ، وَأَجَادُوهُ.

لَقَدْ قَلّدُوا الشّعْرَ الْعَرَبيّ الْقَديـــمَ في أَوْج عزّته كَمَا فَعَلَ الْبَارُودي، وَلَمْ يَلْتَفتُوا إلاّ نَادراً لمَا تَخَلّفَ عَنْ عُصُور الضُّعْف منْ حلْيٍ وَزَخَارفَ وَمُحَسّنَات، وَتَاريخٍ شعْريّ.

وَأَهَمُّ خَصَائص تلْكَ الْمَدْرَسَة التّقْليديّة الْحَديثَة مَتَانَةُ الأُسْلُوب، وَالْعنَايَةُ به عنَايَةً فَائقَةً فَقَلّمَا تَجدُ خُرُوجاً عَلَى قَوَاعد اللُّغَة، أَوْ خَطَأً، أَوْ رَكَاكَةً، وَإنّمَا تَجدُ شعْراً مَصْقُولاً مَتيناً، مُشْرقَ الدّيبَاجَة. تَجدُ هَذَا عنْدَ صَبْري، وَعنْدَ حَافظ، وَعنْدَ عَبْد الْمُطّلب، وَعنْدَ الْبَكْريّ، وَالْجَارم، وَمُحَرّم، وَالْكَاشف، وَنَسيم وَمَنْ عَلَى شَاكلَتهمْ، عَلَى اختلاَف بَيْنَهُم في تَقْليدهمْ الشُّعَرَاءَ الأَقْدَمينَ الّذينَ تَأَثّرُوا بهمْ، فَمنْهُمْ مَنْ رَاقَهُ شُعَرَاءُ الْعَصْر الْعَبّاسيّ وَالشّعْرُ في ازْدهَاره، فَقَلّدُوا أَبَا نُوَاسٍ وَالْبُحْتُريّ وَالْمُتَنَبّي وَأَبَا الْعَلاَء، وَابْنَ الرُّومي، وَعَارَضُوهُمْ في قَصَائدهمْ وَنَسَجُوا عَلَى منْوَال أُسْلُوبهمْ : جَزَالَةٌ في رقّة الْحَضَارَة وَعُذُوبَةُ الْمَدَنيّة الْقَديـــمَة، وَوَلَعٌ بالتّشْبيهَات وَالاسْتعَارَات وَأَنْوَاع الْمَجَاز. وَمنْهُمْ مَنْ رَجَعَ إلَى الْخَلْف أَكْثَرَ منْ هَذَا فَتَوَعّرَ قَليلاً وَحَاكَى شُعَرَاءَ الْعَصْر الأُمَويّ، أَو الْجَاهليّ، وَجَاءَ شعْرُهُ بَدَويّ النّسْج مَتينَ التّرْكيب، عَلَيْه سيمَاءُ الْفُتُوّة الْعَرَبيّة قَبْلَ أَنْ تُرَقّقَهَا الْحَضَارَةُ، مثْلُ عَبْد الْمُطّلب.

وَمنْ خَصَائص تلْكَ الْمَدْرَسَة كَذَلكَ اسْتخْدَامُ الْقَصيدَة بمَظْهَرهَا الْمَعْرُوف ذَات الرّويّ الْوَاحد وَالْقَافيَة الْوَاحدَة، والْوَزْن الْوَاحد، وَكَثيراً مَا ابْتَدَأُوا تلْكَ الْقَصيدَةَ بالنّسيب كَمَا كَانَ يَفْعَلُ شُعَرَاءُ الْعَرَب الأَقْدَمُونَ، أَوْ تَرَكُوا النّسيبَ كَمَا فَعَلَ ذَلكَ منْ قَبْلهمْ بَعْضُ شُعَرَاء الْعَصْر الْعَبّاسيّ حَيْثُ بَدَأُوا بالْغَرَض منْ غَيْر تلْكَ الْمُقَدّمَة الْمَوْرُوثَة عَن الْجَاهليّة. عَلَى أَنّ الْقَصيدَةَ الْحَديثَةَ لاَ تَخْتَلفُ عَن الْقَديـــمَة في تَعَدُّد عَنَاصرهَا، فَلَمْ يَنْظُرُوا إلَيْهَا نَظْرَتَهُمْ إلَـــى بنَاء مُتَمَاسك الأَجْزَاء أَوْ كَائنٍ حَيّ، إلاّ قَليلاً حيـــنَ وَضَعُوهَا في الأُسْلُوب الْقَصَصيّ كَمَا تَرَى ذَلكَ عنْدَ حَافظ وَعَبْد الْمُطّلب أَحْيَاناً، وَلَكنّ الْـــغَالبَ عَلَى شعْر هَذه الْمَدْرَسَة هُوَ جَعْلُ الْبَيْت - كَمَا كَانَ منْ قَبْلُ - وَحْدَةَ الْقَصيدَة، وَيَجُوزُ

فيهَا التَّغْيِيرُ وَالتَّبْدِيلُ مِنْ غَيْرِ إِخْــلاَلٍ بِالْــمَعْنَى. وَقَلِيــلٌ مِنْهُمْ مَنْ جَرُؤَ عَلَى اسْتِخْدَامِ الْمُوَشَّحَاتِ أَوْ مَا يُشَابِهُهَا.

وَمِنْ خَصَائِصِ تِلْكَ الْمَدْرَسَةِ كَذَلِكَ أَنَّ مَوْضُوعَاتِ شِعْرِهِمْ قَلَّمَا طَرَأَ عَلَيْهَا تَجْدِيدٌ، اللَّهُمَّ إِلاَّ مَا تَقْتَضِيهِ خَصَائِصُ الْعَصْرِ الْعَامَّةُ فَأَغْلَبُهُمْ كَانَ مَــدَّاحاً، يَمْدَحُ الْخَلِيفَةَ وَإِنْ لَمْ يَعْرِفْهُ أَوْ تَكُنْ بَيْنَهُ وَبَيْنَهُ صِلَةٌ، أَوْ ثَمَّةَ أَمَلٌ فِي أَنْ يَعْرِفَهُ، وَيَمْدَحُ الأَمِيــرَ وَحَاشِيَتَهُ، وَيُغَيِّرُ وَلاَءَهُ كُلَّمَا تَغَيَّرَتِ الْوُجُوهُ الْحَاكِمَةُ مِنْ غَيْرِ تَحَرُّجٍ أَوْ تَرَدُّدٍ، لأَنَّهُ لَمْ يَكُنْ يَنْظُرُ إِلَى الْمَدْحِ نَظْرَتَنَا لَهُ الْيَوْمَ، وَلأَنَّ الاهْتِمَامَ بِالشَّعْبِ لَمْ يَكُنْ قَدْ بَلَغَ غَايَتَهُ، فَكَانَ الأَمِيرُ هُوَ الْمِحْوَرُ الَّذِي يَدُورُونَ حَوْلَهُ (...).

وَقَدْ صَرَفَهُمُ الْمَدِيحُ كَمَا صَرَفَ أَسْلاَفَهُمُ الْعَرَبَ مِنْ قَبْلُ عَنِ الاهْتِمَامِ بِالطَّبِيعَةِ، وَبِالْحَيَاةِ الإِنْسَانِيَّةِ، وَإِنِ الْتَفَتُوا فِي أُخْرَيَاتِ زَمَانِهِمْ، نَظَراً لِتَطَوُّرِ الْحَيَاةِ فِي مِصْرَ، إِلَى بَعْضِ ذَلِكَ وَإِلَى الشَّعْبِ وَآمَالِه ؛ وَلَكِنَّهُمْ عَلَى كُلِّ حَالٍ كَانُوا يَنْظُرُونَ مِنْ خِلاَلِ ذَاتِهِمْ وَمِقْدَارِ تَأَثُّرِهِمْ بِالأَحْدَاثِ الْمُحِيطَةِ بِهِمْ، فَلَمْ يَكُنْ شِعْرُهُمْ فِي الشَّعْبِ مَوْضُوعِيًّا.

وَكَانُوا يَهْتَمُّونَ بِالطَّبَقَةِ الرَّاقِيَةِ مِنَ الأُمَّةِ، فَيَمْدَحُونَ أَعْلاَمَهَا، وَيَرْثُونَ عُظَمَاءَهَا، وَيَتَبَادَلُونَ وَإِيَّاهُمُ الرَّسَائِلَ الإِخْوَانِيَّةَ.

وَقَدْ وَصَفُوا بَعْضَ الأَشْيَاءِ، وَلَكِنَّهُمْ قَلَّمَا أَفْرَدُوا لِلْوَصْفِ قَصَائِدَ بِذَاتِهَا، وَأَهْمَلَ أَكْثَرُهُمُ الطَّبِيعَةَ الْمِصْرِيَّةَ، أَوْ قَالَ فِيهَا الشَّيْءَ الْقَلِيلَ، وَنَظَرَ إِلَيْهَا نَظْرَةً عَابِرَةً مِنْ غَيْرِ أَنْ يَقِفَ طَوِيلاً، عَلَى الرُّغْمِ مِنْ تَنَبُّهِ الشُّعُورِ الْوَطَنِيِّ وَالإِحْسَاسِ الْقَوْمِيِّ فِي أُخْرَيَاتِ عُهُودِهِمْ.

وَتَرَاهُمْ يُحَاوِلُونَ التَّجْدِيدَ فِي الْمَوْصُوفَاتِ، وَكَأَنَّ لَدَيْهِمْ عُقْدَةَ نَقْصٍ يُحَاوِلُونَ إِخْفَاءَهَا، فَيُكْثِرُونَ مِنَ الْكَلاَمِ عَلَى الْبَاخِرَةِ، وَالطَّيَّارَةِ وَغَيْرِهَا، لِيُثْبِتُوا أَنَّهُمْ يُجَارُونَ عَصْرَهُمْ، وَالْحَضَارَةَ الَّتِي يَتَمَتَّعُونَ بِهَا. (...).

أَمَّا مَعَانِيهِمْ فَلَيْسَ فِيهَا جَدِيدٌ إِلاَّ النَّادِرُ كَمَا تَرَى ذَلِكَ عِنْدَ تَوْفِيقِ الْبَكْرِيِّ، وَمُعْظَمُهَا مَأْخُوذَةٌ مِنَ الأَدَبِ الْعَرَبِيِّ الْقَدِيمِ، أَوْ مِنَ الْمَعَانِي الْمُتَدَاوَلَةِ، وَخَيَالُهُمْ تَصْوِيرِيٌّ مَبْنِيٌّ عَلَى الاسْتِعَارَةِ وَالتَّشْبِيهِ وَالْمَجَازِ، بَلْ كَثِيراً مَا تَكُونُ تَشْبِيهَاتُهُمْ غَيْرَ مُجَارِيَةٍ لِزَمَانِهِمْ أَوْ بِيئَتِهِمْ، وَإِنَّمَا نَهَجُوا فِيهَا نَهْجَ الْعَرَبِ الأَقْدَمِينَ، مُتَأَثِّرِينَ بِــالْقَوَالِبِ الْمَحْفُوظَةِ، وَالْعِبَارَاتِ الْمُتَدَاوَلَةِ.

كَانَ أَغْلَبُهُمْ مُتَزَمِّتاً، جَادّاً فِي حَيَاتِه، وَإِذَا تَغَزَّلَ عَفَّ وَلَمْ يُفْحِشْ، وَفِي أَدَبِهِمْ تَكْثُرُ الْحِكْمَةُ وَالْمَوْعِظَةُ وَالإِرْشَادُ، فَهُمْ يَجْعَلُونَ لِلشِّعْرِ غَايَةً يَهْدِفُ إِلَيْهَا، وَلَمْ يَعْرِفُوا مَعْنَى (الْفَنِّ لِلْفَنِّ).

وَبَعْدُ، فَهَذِهِ أَهَمُّ خَصَائِصِ تِلْكَ الْمَدْرَسَةِ. عَلَى أَنَّ هَذِهِ الْخَصَائِصَ الْمُشْتَرَكَةَ بَيْنَ شُعَرَائِهَا تَخْتَلِفُ قُوَّةً وَضَعْفاً أَوْ وُجُوداً وَعَدَماً فِي بَعْضِ الشُّعَرَاءِ عَنْ بَعْضٍ، مَعَ مَيْلٍ فِي بَعْضِهِمْ إِلَى التَّجْدِيدِ بِحَذَرٍ، أَوْ نُفُورٍ مِنْهُ الْبَتَّةَ.

⊛ عمر الدسوقي : **في الأدب الحديث** : ج :2. دار الفكر العربي – بيروت. الطبعة السابعة (بدون تاريخ). ص : 315 - 318 (بتصرف).

اكتب موضوعا إنشائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص النظري، مستثمرا مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطـــالب التالية :

- صياغة مقدمة مناسبة للنص، مع وضع فرضية لقراءته.
- تحديد القضية الأدبية التي يطرحها النص، وعرض أهم العناصر المكونة لها.
- رصد الخصائص الفنية المختلفة للمدرسة التقليدية.
- بيان المنهجية التي اعتمدها الكاتب في بناء النص، وإبراز الأساليب الاستدلالية الموظفة في عرض القضية المطروحة.
- صياغة خلاصة تركيبية تتضمن أهم النتائج المتوصل إليها، مع إبداء الرأي الشخصي حول النص.

تحليـــل النص

عرف الشعر العربي في عصر الانحطاط فترة طويلة من الركود والجمود والضعف. وطوال هذه الفترة لم يستطع هذا الشعر مواكبة مستواه الفني في عصور الازدهار، بل إنه لم يستطع حتى المحافظة على هذا المستوى، فكانت النتيجة السيئة هي ظهور مجموعة من سمات التراجع والتخلف كالابتذال، والركاكة، وضحالة المعاني، والصنعة المفرطة. أمام هذا الوضع المتردي كان لابد من التفكير في بعث الشعر العربي الحديث وإحيائه والارتقاء به إلى مستواه الفني في عصور الازدهار، وكان السبيل إلى ذلك هو العودة إلى التراث العربي القديم لاستلهام المقومات الفنية للقصيدة العربية التقليدية في أبهى عصور ازدهارها، وخاصة روائع الشعر العباسي والأندلسي. والواقع أن هذه النهضة الشعرية لم تكن من توقيع الشعراء فقط، كالبارودي، وشوقي، وحافظ...، وإنما كانت كذلك بمساهمة كثير من الكتاب الذين واكبوا هذه الحركة تنظيرا ونقدا، ويأتي في طليعة هؤلاء الكتاب الباحث والناقد المصري عمر الدسوقي، ومثال ذلك هذا النص النظري الذي يحمل عنوان "المدرسة التقليدية"، وهو مقتطف من كتاب "في الأدب الحديث".

إنه بمجرد قراءتنا لعنوان النص (المدرسة التقليدية)، نستطيع أن نقف على بعض المؤشرات الدالة على موضوعه، ذلك أن صفة "التقليدية" المرتبطة بهذه المدرسة توحي بعملية استحضار نموذج سابق ومحاكاته، وهذا كاف ليجعلنا نفترض بأن النص يتحدث عن موضوع البعث والإحياء في الشعر العربي.

إذن، ما هي القضية الأدبية التي يطرحها النص ؟ وما هي عناصرها الجزئية ؟ وما هي الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الكاتب في معالجة هذه القضية ؟ وإلى أي حد استطاع من خلالها أن يقدم تصورا نظريا كاملا حول تيار البعث والإحياء ؟

يتناول الكاتب في هذا النص قضية أدبية تتعلق بالدور الذي لعبته المدرسة التقليدية في بعث وإحياء الشعر العربي الحديث من خلال استلهام المقومات الفنية للقصيدة العربية التراثية. وتتشكل هذه القضية المحورية من مجموعة من العناصر الجزئية نحددها كالتالي :

– **دور البارودي ومن جاء بعده من الشعراء في إحياء الشعر العربي الحديث** (من : عرف البارودي.. إلى : وتاريخ شعري).

– **الخصائص الأسلوبية للمدرسة التقليدية** (من : وأهم خصائص تلك المدرسة...إلى : مثل عبد المطلب)

– **الخصائص الإيقاعية والبنائية** (من : ومن خصائص تلك المدرسة ...إلى : أو ما شابهها).

– **الخصائص الموضوعية** (من : ومن خصائص تلك المدرسة ...إلى : يتمتعون بها).

– **الخصائص المعنوية والتصويرية** (من : أما معانيهم ...إلى : العبارات المتداولة).

– **وظيفة الشعر** (من : كان أغلبهم ...إلى : الفن للفن).

لقد حاول الكاتب من خلال هذه العناصر أن يقدم تصورا نظريا حول المدرسة التقليدية أو ما يصطلح علي أيضا بـــ " مدرسة البعث والإحياء"، مشيرا في بداية الأمر إلى الخطوة الهامة التي أنجزها هذه المدرسة لتجاوز مرحل الانحطاط بكل سلبياتها الفنية كالركاكة، وضحالة المعاني، والزخرفة اللغوية الفارغة، والتقليد لعصور الضعف والعجمة وقد أجمل هذا التصور النظري في مجموعة من الخصائص الفنية التي يمكن تصنيفها وتحديد مظاهرها في الجدول التالي :

الخصائص الفنية	مظاهرها في القصيدة التقليدية
الأسلوب	قوة الديباجة – المتانة – الجزالة – بداوة النسج – متانة التركيب.
الإيقاع	استخدام القصيدة بمظهرها المعروف ذات الروي الواحد، والقافية الواحدة، والوزن الواحد.
البناء	استهلال القصيدة بالنسيب على عادة الشعراء القدامى، أو ترك ذلك كما فعل بعض شعراء العصر العباسي. بالإضافة إلى الحرص على استقلالية البيت بمعناه.
الأغراض والموضوعات	النظم في الأغراض التقليدية كالمدح والرثاء والوصف، مع الاهتمام في الغرضين الأولين بالطبقة الراقية من الأمة، وفي الغرض الثالث بموصوفات لاعلاقة لها ببيئة الشاعر وعصره.
المعاني	تقليدية ومتداولة، ومعظمها مأخوذ من الأدب العربي القديم.
الصورة الشعرية	قيامها على أدوات بلاغية تقليدية كالتشبيه والاستعارة وأنواع المجاز. بالإضافة إلى كون عناصرها غير مجارية لزمان الشعراء أو بيئتهم.
وظيفة الشعر	تحقيق الفائدة أكثر من المتعة من خلال الإكثار من الحكمة والموعظة والإرشاد.

وبعد تحديد هذه الخصائص الفنية المشتركة بين شعراء المدرسة التقليدية لم تفت الكاتب الإشارة إلى اختلافها قوة وضعفا، أو وجودا وعدما في بعض الشعراء عن بعض، كما لم يفته، أثناء حديثه عن بعض هذه الخصائص، أن يشير إلى بعض مظاهر التجديد التي ميزت تجارب الشعراء استجابة لروح العصر، كتنبه الشعور الوطني والإحساس القومي عند بعضهم، ولجوء البعض الآخر إلى التجديد في الموصوفات، كوصف الباخرة والطائرة وغيرهما.

لقد اعتمد الكاتب في عرض القضية السالفة، وما يرتبط بها من عناصر جزئية، بناء منهجيا يقوم على

القياس الاستنباطـــي ؛ حيث انطلق من مبدأ عام يتلخص في الدور الذي لعبته المدرسة التقليدية في بعث وإحياء الشعر العربي الحديث، ثم انتقل بعد ذلك لاستعراض جزئياته وتفاصيله من خلال الإشارة إلى مختلف الخصائص الفنية التي ميزت هذه المدرسة.

أما بخصوص توضيح الأفكار ومحاولة إقناع المتلقي بصحتها، فقد عمد الكاتب إلى توظيف مجموعة من وسائل التفسير والحجاج، نستعرضها كالتالي :

- **أسلوب الإخبار** : ومن أمثلته قول الكاتب في بداية النص : «عرف البارودي كيف يعيد للشعر العربي الحديث ديباجته القوية، وينهض به نهضة فارعة تخطت عدة قرون إلى الخلف حتى رجعت إلى عهود القوة والنضارة»، وكذلك قوله : «ثم نهضت البلاد نهضات قوية في التعليم وإحياء التراث العربي القديم، وأخذت المطبعة تزود المتأدبين بنفائس الأدب العربي في أبهى عصوره...».

- **أسلوب المقارنة** : وتبدو هذه المقارنة بشكل ضمني حينما يتحدث الكاتب عن بعض خصائص المدرسة التقليدية، ثم يستحضر ما يقابلها في عصر الانحطاط. فهو مثلا حينما يصف أسلوب الشعر التقليدي بأنه قوي الديباجة ومتين التركيب، يلتفت إلى نقيضه في عصر الانحطاط، فيصفه بالركاكة، وضحالة المعاني، والتقليد لعصور الضعف والعجمة.

- **أسلوب الوصف** : ونجده في النص حينما يلجأ الكاتب إلى وصف بعض الخصائص الفنية للمدرسة التقليدية، ومثال ذلك ما وصف به الشكل الإيقاعي، حيث قال : «ومن خصائص تلك المدرسة كذلك استخدام القصيدة بمظهرها المعروف ذات الروي الواحد، والقافية الواحدة، والوزن الواحد».

- **اللجوء إلى التمثيل** : والمقصود بذلك تقديم الكاتب أمثلة لتدعيم رأيه ووجهة نظره، ونجد هذا حينما يمثل الكاتب لشعراء المدرسة التقليدية، فيذكر البارودي، وحافظ، وعبد المطلب، والبكري، وغيرهم. كما نجد هذا أيضا حينما يمثل الكاتب للشعراء الذين تم تقليدهم في العصر العباسي، فيذكر أبا نواس، والبحتري، والمتنبي، وأبا العلاء، وابن الرومي.

وبالإضافة إلى الوسائل السابقة، يتعزز البعد التفسيري والحجاجي في النص بتوظيف الكاتب لغة تقريرية مباشرة تعتمد اللفظ البسيط والمعنى الواضح بعيداً عن كل إيحاء أو التواء في التعبير، وهذا ينسجم أولا مع طبيعة النص الذي تغلب عليه السمة الموضوعية والعلمية في معالجة الأفكار، كما ينسجم كذلك مع مقصدية الكاتب التي ترمي إلى توضيح الأفكار وتبسيطها وتقريبها من إدراك المتلقي، حتى يتسنى له فهمها واستيعابها والاقتناع بصحتها.

ويزداد البعد التفسيري والحجاجي وضوحا في حرص الكاتب على الترابط والتماسك بين جمل النص وفقراته، وذلك من خلال مجموعة من مظاهر الاتساق كالإحالة بأنواعها المختلفة، سواء بواسطة الضمائر (ها، هم، هو، واو الجماعة...)، أو بواسطة أسماء الإشارة (هؤلاء، تلك، هذه)، أو بواسطة الأسماء الموصولة (الذين، التي). ثم هناك أيضا الوصل، سواء ما يقوم منه على الربط التماثلي (الواو، الفاء، ثم، أو، كما، كذلك...)، أو مايقوم

منه على الربط العكسي (بل، إنما، لكن...)، أو ما يقوم منه على الربط السببي (لأنه، لأن...)، أو ما يقو
على الربط الزمني (قبل، كلما، أحيانا، وبعد...). ثم هناك كذلك الاتساق المعجمي، سواء القائم منه على الت
كتكرار التطابق (تكرار الكلمات والعبارات التالية : المدرسة التقليدية، الشعر العربي، الخصائص، الشعراء،
الوصف...)، وتكرار الترادف (القوة = الجزالة = المتانة / الضعف = الركاكة / الحضارة = المدنية / النسـ
المقدمة الموروثة). أو القائم منه على التضام، كخلق علاقة تعارض بين عنصرين (متين ≠ ركيك / القصيدة الـ
≠ القصيدة القديمة / التجديد ≠ التقليد...)، أو ربط الجزء بالكل (شعراء العصر العباسي : أبو نواس، البحـ
المتنبي، أبو العلاء، ابن الرومي).

ولتحقيق قراءة منسجمة للنص، فإن الكاتب راهن على قدرة القارئ على الفهم والتأويل، وما يرتبط بـ
من عمليات، كالحذف، والبناء، والتعميم، ومعرفة السياق، وتوظيف الخبرات السابقة. كما راهن كذلك على مـ
الخلفية وكيفية انتظامها في ذاكرته على شكل بنيات ذهنية، كالأطر، والمدونات، والخطاطات، والسيناريوهات...
يفترض مثلا معرفة القارئ بإطار الأدب والشعر، وبسيناريو المدح والرثاء والوصف، وبمدونة عصر الانحـ
وعصر النهضة...وغير ذلك من القدرات المعرفية والمهارات المنهجية التي تمكنه من إنجاز قراءة منسجـ

بناء على ما سبق نستنتج أن النص يعالج قضية أدبية تتعلق بالمدرسة التقليدية ودورها البارز في إحياء الـ
العربي الحديث. وقد تضمنت هذه القضية مجموعة من العناصر الجزئية التي حدد من خلالها الكاتب جملة من الخصا
الفنية لهذه المدرسة كالأسلوب، والإيقاع، والبناء، والصورة، والأغراض، والمعاني، ووظيفة الشعر. وقد تمحورت
الخصائص أساسا حول تقليد شعراء هذه المدرسة للنموذج الشعري العربي القديم مع ميل محدود إلى التجديد. ويعـ
النص عرض نظري يهدف بالأساس إلى التعريف بالقضية المطروحة ومحاولة تقريبها من المتلقي، فقد اعتمد فيه الكاتـ
استراتيجية منهجية وتفسيرية وحجاجية تقوم على مجموعة من الوسائل ، كالقياس الاستنباطي، والإخبار، والمقارنـ
والوصف، والتمثيل، بالإضافة إلى اعتماد لغة تقريرية مباشرة تميل في الغالب إلى توظيف الجملة الخبرية. ويزيد الكاتـ
من دعم البعد التفسيري والحجاجي بالحرص على خلق ترابط بين الجمل والأفكار والفقرات، وذلك من خلال مجموعـ
من مظاهر الاتساق كالإحالة، والوصل، والاتساق المعجمي. وأخيرا فإنه، لتحقيق قراءة منسجمة للنص، فإن الكاتـ
راهن على قدرة القارئ على الفهم والتأويل، وكذلك على معرفته الخلفية المنتظمة في ذاكرته على شكل بنيات ذهنيـ

وعلى العموم، فإن الكاتب قد نجح في تقديم تصور نظري شامل وموسع حول المدرسة التقليدية أو ما يعرف
بـ "مدرسة البعث والإحياء"، وهذا يجعل من النص وثيقة هامة يمكن الرجوع إليها لإضافة رصيد معرفي حول هذه
المدرسة وروادها وخصائصها الفنية. كما أنه نجح إلى حد كبير في عرض أفكاره وتوضيحها ومحاولة الإقناع بصحتها
وذلك باستعمال الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية المناسبة.

أ- النص :

يقول أحمد شوقي في قصيدته " نهـج البـردة" :

1 - رِيمٌ عَلَى الْقَاعِ بَيْنَ الْبَانِ وَالْعَلَمِ — أَحَلَّ سَفْكَ دَمِي فِي الأَشْهُرِ الْحُرُمِ
2 - رَمَى الْقَضَاءُ بِعَيْنَيْ جُؤْذَرٍ أَسَداً — يَا سَاكِنَ الْقَاعِ أَدْرِكْ سَاكِنَ الأَجَمِ
3 - لَمَّا رَنَا حَدَّثَتْنِي النَّفْسُ قَائِلَةً — يَا وَيْحَ جَنْبِكَ بِالسَّهْمِ الْمُصِيبِ رُمِي
4 - جَحَدْتُهَا، وَكَتَمْتُ السَّهْمَ فِي كَبِدِي — جُرْحُ الأَحِبَّةِ عِنْدِي غَيْرُ ذِي أَلَمِ
5 - يَا نَفْسُ، دُنْيَاكِ تُخْفِي كُلَّ مُبْكِيَةٍ — وَإِنْ بَدَا لَكِ مِنْهَا حُسْنُ مُبْتَسَمِ
6 - يَفْنَى الزَّمَانُ، وَيَبْقَى مِنْ إِسَاءَتِهَا — جُرْحٌ بِآدَمَ يَبْكِي مِنْهُ فِي الأَدَمِ
7 - كَمْ نَائِمٍ لاَ يَرَاهَا، وَهْيَ سَاهِرَةٌ — لَوْلاَ الأَمَانِيُّ وَالأَحْلاَمُ لَمْ يَنَمِ
8 - يَا وَيْلَتَاهُ لِنَفْسِي ! رَاعَهَا وَدَهَا — مُسْوَدَّةُ الصُّحُفِ فِي مُبْيَضَّةِ اللِّمَمِ
9 - هَامَتْ عَلَى أَثَرِ اللَّذَّاتِ تَطْلُبُهَا — وَالنَّفْسُ إِنْ يَدْعُهَا دَاعِي الصِّبَا تَهِمِ
10 - صَلاَحُ أَمْرِكَ لِلأَخْلاَقِ مَرْجِعُهُ — فَقَوِّمِ النَّفْسَ بِالأَخْلاَقِ تَسْتَقِمِ
11 - إِنْ جَلَّ ذَنْبِي عَنِ الْغُفْرَانِ لِي أَمَلٌ — مِنَ اللهِ يَجْعَلُنِي فِي خَيْرِ مُعْتَصَمِ
12 - مُحَمَّدٌ صَفْوَةُ الْبَارِي، وَرَحْمَتُهُ — وَبُغْيَةُ اللَّهِ مِنْ خَلْقٍ وَمِنْ نَسَمِ
13 - سَنَاؤُهُ وَسَنَاهُ الشَّمْسُ طَالِعَةً — فَالْجِرْمُ فِي فَلَكٍ، وَالضَّوْءُ فِي عَلَمِ
14 - جَاءَ النَّبِيُّونَ بِالآيَاتِ. فَانْصَرَمَتْ — وَجِئْتَنَا بِحَكِيمٍ غَيْرِ مُنْصَرِمِ
15 - آيَاتُهُ كُلَّمَا طَالَ الْمَدَى جُدُدٌ — يَزِينُهُنَّ جَلاَلُ الْعِتْقِ وَالْقِدَمِ
16 - الْبَدْرُ دُونَكَ فِي حُسْنٍ وَفِي شَرَفٍ — وَالْبَحْرُ دُونَكَ فِي خَيْرٍ وَفِي كَرَمِ
17 - شُمُّ الْجِبَالِ إِذَا طَاوَلْتَهَا انْخَفَضَتْ — وَالأَنْجُمُ الزُّهْرُ مَا وَاسَمْتَهَا تَسِمِ
18 - وَاللَّيْثُ دُونَكَ بَأْساً عِنْدَ وَثْبَتِهِ — إِذَا مَشَيْتَ إِلَى شَاكِي السِّلاَحِ كَمِي
19 - يَا رَبِّ صَلِّ وَسَلِّمْ مَا أَرَدْتَ عَلَى — نَزِيلِ عَرْشِكَ خَيْرِ الرُّسْلِ كُلِّهِمِ
20 - وَصَلِّ رَبِّي عَلَى آلٍ لَهُ نُخَبٍ — جَعَلْتَ فِيهِمْ لِوَاءَ الْبَيْتِ وَالْحَرَمِ
21 - بِيضُ الْوُجُوهِ، وَوَجْهُ الدَّهْرِ ذُو حَلَكٍ — شُمُّ الأُنُوفِ، وَأَنْفُ الْحَادِثَاتِ حَمِي
22 - وَأَهْدِ خَيْرَ صَلاَةٍ مِنْكَ أَرْبَعَةً — فِي الصَّحْبِ، صُحْبَتُهُمْ مَرْعِيَّةُ الْحُرَمِ
23 - يَا رَبِّ، هَبَّتْ شُعُوبٌ مِنْ مَنِيَّتِهَا — وَاسْتَيْقَظَتْ أُمَمٌ مِنْ رَقْدَةِ الْعَدَمِ

24- فَالْطُفْ لأَجْلِ رَسُولِ الْعَالَمِينَ بِنَا وَلاَ تَزِدْ قَوْمَهُ خَسْفاً، وَلاَ تَسُمِ

25 - يَا رَبِّ، أَحْسَنْتَ بَدْءَ الْمُسْلِمِينَ بِهِ فَتَمِّمِ الْفَضْلَ، وَامْنَحْ حُسْنَ مُخْتَتَمِ

◎ الشوقيات، ج : 1. دار الكتاب العربي – بيروت (بدون تاريخ). ص : 190 – 208 (بتصرف).

ب ـ الأسئلة :

اكتب موضوعا إنشائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص، مستثمرا مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بمالطـالب التالية :

- صياغة تمهيد مناسب للنص، مع وضع فرضية لقراءته.
- تكثيف المعاني الواردة في النص.
- تحديد الحقول الدلالية المهيمنة في النص والمعجم المرتبط بها، وإبراز العلاقات القائمة بينها.
- رصد خصائص النص الفنية، وبيان وظائفها .
- تركيب نتائج التحليل، وإبراز مدى تمثيل النص للاتجاه الشعري الذي ينتمي إليه.

تحليـــل النص

لقد كانت مظاهر الضعف والإسفاف والتخلف، التي عرفها الشعر العربي في عصر الانحطاط، من أقوى الأسباب التي دفعت ببعض الشعراء، في عصر النهضة، إلى التفكير في بعثه وإحيائه، وذلك من خلال استلهام المقومات الفنية للقصيدة العربية التقليدية في أبهى عصور ازدهارها، ممثلة بالخصوص في نماذج من الشعر العباسي والأندلسي. ويعتبر الشاعر أحمد شوقي من أبرز الشعراء الذين اضطلعوا بهذا الدور، ويرجع ذلك إلى اطلاعه الواسع على روائع الشعر العربي القديم، ومحاكاته ومعارضته لكبار الشعراء القدامى. ولعل النص الذي بين أيدينا من أبرز معارضات الشاعر، وهو مقتطف من ديوانه "الشوقيات".

يقودنا عنوان النص (نهج البردة) إلى أن الشاعر يستحضر نموذجا شعريا قديما، وهو "قصيدة البردة" للشاعر العباسي شرف الدين محمد البوصيري، وهذا مؤشر قوي يجعلنا نفترض بأن القصيدة تنتمي إلى "تيار البعث والإحياء".

إذن، ما هي الأفكار والموضوعات التي يدور حولها هذا النص ؟ وماهي حقوله الدلالية المهيمنة ؟ وما هي الخصائص الفنية التي تميزه ؟ وإلى أي حد استطاع الشاعر من خلاله إحياء النموذج الشعري العربي القديم ؟

تتمحور القصيدة حول مجموعة من الأفكار والوحدات، نحددها كالتالي :

– **مقدمة غزلية** (1- 4) : وفيها عبر الشاعر عن معاناته من عشقه لحبيبته التي عذبته بجمالها وفتنتها ودلالها.

– **النفس وغوايتها وطريق إصلاحها** (5-10) : وفيها تحدث الشاعر عن غواية النفس، وانخداعها بملذات الدنيا الفانية، ويخص بالذكر نفسه التي استرسلت في ارتكاب الذنوب والمعاصي حتى أدركه الشيب، وداهمته الحسرة والندم، داعيا في النهاية إلى الأخلاق كسبيل وحيد لإصلاح النفس وتقويمها.

– **مدح الرسول ﷺ وآله وصحبه** (11-22) : وفيها مدح الشاعر الرسول ﷺ، فخصه بمجموعة من

الصفات الحميدة، منها ما هو خلقي كالجمال وحسن الطلعة، ومنها ما هو أخلاقي كالرحمة، والشرف، والخير، والكرم، والرفعة، والشجاعة. كما مدح أيضا آل البيت والصحابة رضوان الله عليهم، حيث خص الأوائل ببعض الصفات الحميدة كشرف خدمة البيت الحرام، وبشاشة الوجه، والحمية، وعزة النفس، وخص الآخرين بصفة واحدة محمودة وهي حسن الصحبة والمعاشرة للنبي ﷺ.

– **التوجه بالدعاء إلى الله تعالى من اجل الأمة الإسلامية (23-25)** : وقد تضمنت هذه الفكرة ابتهالا إلى الله تعالى من أجل اللطف بالأمة الإسلامية، وعودتها إلى سالف عهدها، وجعل نهايتها حسنة كحسن بدايتها .

وقد استعان الشاعر في التعبير عن هذه الأفكار بمعجم شعري تتميز ألفاظه بالقوة والجزالة، متأثرا في ذلك بالمعجم الشعري العربي القديم، كما أن هذه الألفاظ تتوزع بين ثلاثة حقول دلالية هي: الغزل، النفس والدنيا، المدح. ويمكن توضيح ذلك في الجدول التالي :

الألفاظ والعبارات الدالة على الغزل	الألفاظ والعبارات الدالة على النفس والدنيا	الألفاظ والعبارات الدالة على المدح
ريم، الجؤذر، ساكن القاع، السهم المصيب، الأحبة .	نفس، دنياك، مبكية، الزمان، إساءتها، جرح، يبكي، الأماني، الأحلام، مسودة الصحف، مبيضة اللمم، هامت، اللذات، تهم.	صفوة الباري، رحمته،*بغية الله، سناؤه، سناه، آياته جدد، البدر، حسن، شرف، البحر، خير، كرم، شم الجبال، الأنجم الزهر، الليث، بأسا، نخب، بيض الوجوه، شم الأنوف، صحبتهم مرعية الحرم.

والعلاقة بين هذه الحقول الدلالية هي علاقة تكامل وانسجام؛ لأن الغزل جزء من ملذات الدنيا وغواية النفس، ومدح الرسول صلى الله عليه وسلم وآله وصحبه، واستحضار خصالهم الحميدة هو بداية التوبة وطريق لإصلاح النفس وتقويمها.

وإذا انتقلنا إلى دراسة الصورة الشعرية في هذه القصيدة، نجدها صورة تقليدية تترسم طريقة الشعراء العرب القدامى في التصوير ؛ وذلك من خلال قيامها على أدوات بلاغية تقليدية كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز المرسل، بالإضافة إلى كونها تعتمد خيالا حسيا واقعيا يستمد عناصره من الواقع المحسوس. واعتمادا على هذه المعطيات، يمكن دراسة الصورة الشعرية في النص كالتالي :

1ـ **صورة المشابهة** : وهي الصورة التي تقوم على التشبيه والاستعارة. فمثال التشبيه قول الشاعر :

سناؤه وسناه الشمس طالعة *** فالجرم في فلك والضوء في علم

فقد شبه الشاعر في هذا البيت النبي صلى الله عليه وسلم في رفعته وضيائه بالشمس الطالعة، والجامع بين الطرفين هو علو المنزلة من جهة، وانتشار الضوء في كل مكان من جهة ثانية .

ومثال الاستعارة ما ورد – مثلا– في البيتين الأول والثاني؛ حيث استعار الشاعر لفظتي "الريم" و"الجؤذر" للدلالة على المرأة الجميلة الناعمة على سبيل الاستعارة التصريحية، واستعار لفظة "الأسد" للدلالة على نفسه باعتباره رجلا قويا وخشنا، وذلك على سبيل الاستعارة التصريحية كذلك.

2ـ **صورة المجاورة** : وهي الصورة التي تقوم على الكناية والمجاز المرسل. فمثال الكناية قول الشاعر

في العبارات التالية : مسودة الصحف، مبيضة اللمم، بيض الوجوه، شم الأنوف. فكل هذه العبارات تتضمن كناية عن صفات ؛ فالأولى كناية عن كثرة الذنوب، والثانية كناية عن الشيب والهرم، والثالثة كناية عن البشاشة، والرابعة كناية عن الحمية وشرف النفس .

ومثال المجاز المرسل لفظتا "الأجم" و "النفس" . فالأولى يقصد به الشاعر "العرين"، وهذا مجاز مرسل علاقته الكلية، لأن الأجم كل والعرين جزء منه، والثانية يقصد بها الشاعر "الإنسان"، وهو مجاز مرسل علاقته الجزئية، لأن النفس جزء من الإنسان.

وفي كل الأمثلة السابقة تؤدي الصورة مجموعة من الوظائف في مقدمتها "الوظيفة الجمالية"، وذلك من خلال تأديتها للمعنى بشكل يتزاح عن اللغة العادية المألوفة، أي من خلال خلق علاقات جديدة بين عناصرها بشكل يحقق متعة فنية وجمالية للمتلقي. وبالإضافة إلى الوظيفة الجمالية تؤدي الصورة الشعرية كذلك "وظيفة وصفية"، وخاصة حينما يتعلق الأمر بوصف جمال الحبيبة، أو وصف حالة الشاعر، أو وصف الخصال الحميدة للنبي صلى الله عليه وسلم وآله وصحبه قصد توضيحها وتقريبها من إدراك المتلقي. ويمكن أن نضيف إلى الوظيفتين السابقتين وظيفة ثالثة وهي "الوظيفة التعبيرية"، وذلك من خلال تعبير الشاعر بواسطتها عن مجموعة المشاعر والانفعالات كالإعجاب (ريم– جؤذر – شم الأنوف – بيض الوجوه)، والألم (السهم)، والندم (مسودة الصحف– مبيضة اللمم) .

وبانتقالنا في الأخير إلى دراسة الإيقاع الشعري، نجد أنه يتجسد في مظهرين أساسين، هما :

1 ـ **الإيقاع الخارجي** : وهو ما نلمسه في البحر الشعري الذي نظم عليه الشاعر قصيدته وهو "بحر البسيط" الذي يمتاز بتعدد تفعيلاته وطول نفسه، وهذا يتناسب مع موضوع القصيدة سواء في المقدمة الوجدانية التي تقتضي نفسا طويلا ليعبر الشاعر عن معاناته، أو المدح الذي يتطلب فيه تعدد صفات الممدوح وتواترها مساحة صوتية كبيرة لاستعراضها والتعبير عنها. وقد ساهمت الرخص العروضية (الزحافات والعلل) بدورها في إثراء الجانب الموسيقي للنص، حيث وردت التفعيلتان المشكلتان لإيقاع البحر الشعري (مستفعلن – فاعلن) تارة صحيحتين، وتارة مخبونتين. وهكذا أضاف زحاف "الخبن" تنوعا موسيقيا إيجابيا لموسيقى القصيدة من خلال تكسير الرتابة الإيقاعية للتفعيلة، وتراوح وتيرة الإيقاع بين السرعة والبطء .

وبالإضافة إلى الوزن الشعري يتعزز الإيقاع الخارجي للقصيدة بـــ "القافية"، باعتبارها جزءا إيقاعيا متمما للوزن، ومساهما في ضبط نهايات الأبيات. وقد جاءت القافية في هذه القصيدة مطلقة متراكبة، أي بوجود ثلاثة حروف متحركة بين حرفيها الساكنين(رِلْحُرُمِي/ –0–––0)، وهذا ما يمنحها وتيرة إيقاعية تتميز بالسرعة، مما يعين الشاعر على التتابع، وصب انفعالاته وتجديد نشاطه .

2 ـ **الإيقاع الداخلي** : ويتحقق هذا النوع من الإيقاع من خلال طبيعة الأصوات وأشكال التكرار والتوازي. فبالنسبة للأصوات، نجد الشاعر يكثر من تكرار حرف الميم، وحرف الجيم، وحرف العين، وكذلك حروف الصفير(السين– الشين– الصاد). فالأحرف الثلاثة الأولى من الأصوات المجهورة، وهي تكثر أساسا في الوحدتين الأولى والثانية، مما يجعل صفة الجهر فيها منسجمة مع صرخة الألم التي تصدر عن الشاعر في معاناته من جفاء الحبيبة ومن غواية النفس. أما الأحرف الثلاثة الأخيرة فهي من الأصوات المهموسة،

وتوجد بكثرة في وحدة المدح، وتنسجم صفة الهمس في هذه الأصوات مع إحساس الشاعر بالنشوة وهو يطرب ويتغنى بذكر الخصال الحميدة للرسول صلى الله عليه وسلم وآله وصحبه. وإذا كانت الحروف السابقة نموذجا للأصوات القصيرة، فإن الجانب الموسيقي يتعزز كذلك بتوظيف الشاعر للأصوات الطويلة، ويتجسد ذلك أساسا في حروف المد، فهذه الأصوات الطويلة تجعل الصوت يمتد وينطلق ويتحرر، وبصفة الامتداد هذه يحاول الشاعر أن يتحرر من معاناته بإيصال صوته إلى الطرف الآخر، ويبدو ذلك من خلال مجموعة من الحالات والمواقف كالإستغاثة (يا ساكن القاع)، والتنبيه (يا نفس)، والندبة (ياويلتاه)، والدعاء (يارب)...

وبالإضافة إلى تكرار بعض الأصوات، فإن الإيقاع الداخلي للنص يتنوع بتكرار بعض الكلمات والصيغ والعبارات. فبالنسبة للتكرار في الكلمة يمكن تناوله من وجوه متعددة، منها : تكرار التطابق،كتكرار الشاعر لكلمة "النفس" خمس مرات. ثم تكرار التجانس، ويندرج في هذا النوع بكثرة ما يسمى "جناس الاشتقاق"، ويمكن التمثيل له بالتجانسات التالية : (نائم، ينم/ يدعها، داعي/ سناؤه، سناه/ انصرمت، منصرم/ واسمتها، تسم/ الصحب، صحبتهم/ آدم، الأدم/....). وأخيرا هناك تكرار الترادف، ومثاله : (العتق، القدم/ الأماني، الأحلام/ هبت، استيقظت/ منية، رقدة العدم...).

وبالنسبة للتكرار في الصياغة، فنلمسه في الثنائيات التعبيرية التالية : (ساكن القاع، ساكن الأجم/ مسودة الصحف، مبيضة اللمم/ بيض الوجوه، شم الأنوف).

أما بالنسبة للتكرار في العبارة فنلمسه أساسا في تكرار عبارة "يا رب" التي ترددت ثلاث مرات في نهاية النص.

وفي إطار التكرار دائما يعمل الشاعر على تقوية الإيقاع الداخلي للنص باللجوء إلى التوازي، والأبيات التي تتضمن هذه الظاهرة هي على التوالي : (13-16-17-21-23) ؛ فكل هذه الأبيات تتضمن – على الأقل– متتاليتين لغويتين متشابهتين، وكل متتالية لغوية تجمع بين عناصرها علاقات نحوية وتركيبية مشابهة للعلاقات النحوية والتركيبية التي توجد بين عناصر المتتالية اللغوية الأخرى التي تليها. ففي الشطر الثاني من البيت (13) نجد توازيا صرفيا – تركيبيا يقوم على تكرار الخطاطة التالية : أداة ربط + مبتدأ + جار ومجرور في محل رفع خبر (فالجرم في فلك = والضوء في علم). وفي البيت (16) نجد بالإضافة إلى التوازي الصرفي – التركيبي توازيا صوتيا – إيقاعيا يقوم على التقابلات الإيقاعية التالية : البدر = البحر (تكرار صيغة فَعْل)، دونك في = دونك في (تكرار العبارة نفسها)، حسن = خير (تكرار صيغتين متقاربتين)، وفي = وفي (تكرار العبارة نفسها)، شرف = كرم (تكرار صيغة فَعَل). وفي إطار التوازي كذلك، لا يمكن أن نغفل النوع الثالث، وهو التوازي المعجمي – الدلالي، ونمثل له بالبيتين (21 و23)، بحيث نجد في الأول توازيا دلاليا قائما على التناسب (بيض الوجوه ووجه الدهر في حلك = شم الأنوف وأنف الحادثات حمي)، وفي الثاني نجد توازيا دلاليا قائما على الترادف (هبت شعوب من منيتها = استيقظت أمم من رقدة العدم).

والجدير بالذكر أن التكرار والتوازي لا ينحصران في كونهما ظاهرة إيقاعية فقط، وإنما يؤديان مجموعة من الوظائف التي تخدم النص الشعري، وفي مقدمة هذه الوظائف نجد "الوظيفة الجمالية" التي تتحقق من خلال إثراء الجانب الموسيقي للنص، وتترتب على هذه الوظيفة وظيفة أخرى هي "الوظيفة التأثيرية" ؛ ذلك أن الشعور بالجمال في موسيقى النص من شأنه أن يؤثر في نفسية المتلقي، فيجعله ينفعل بالشعر ويتفاعل مع الشاعر. وبحكم أن التكرار

بشكل عام هو ترديد لكلمات أو جمل أو عبارات... ومضاعفة التلفظ بها عددا من المرات، فهذا يؤهله لتأدية وظيفة أخرى هي "الوظيفة الإقناعية" من خلال تأكيد المعنى والإلحاح عليه، وجعله مركز الاهتمام في النص. وفضلا عن الوظائف السابقة ، لا يمكن أن نغفل كذلك "الوظيفة التنظيمية" للتكرار باعتباره أداة مهمة من أدوات الربط المعنوي بين جمل النص وأفكاره ومقاطعه.

وبانتقالنا إلى دارسة الأساليب، يستوقفنا في النص أسلوب الطباق الذي تردد في جملة من أبيات القصيدة. وقد أفاد عبر الكلمات وأضدادها إبراز جملة من التعارضات سواء بين الشاعر وحبيبته، أو بين الحياة الفانية والآخرة الباقية، أو بين القرآن الكريم وغيره من الكتب السماوية، أو بين الرسول ﷺ وغيره من الرسل، أو بين آل البيت وغيرهم من الناس : (أحـل ≠ الأشهر الحـرم / جؤذر ≠ أسد / ساكن القاع ≠ ساكن الأجم / يفنى ≠ يبقى / نائم ≠ ساهرة / مسودة ≠ مبيضة / انصرمت ≠ غير منصرم / جـدد ≠ القـدم / طاولتها ≠ انخفضت / بيض الوجوه ≠ وجه الدهر ذو حلك/ شم الأنوف ≠ أنف الحادثات حمي...).

كما أثثت فضاء القصيدة جملة من الأساليب الإنشائية مثل : النداء والأمر والنهي، وكلها خرجت عن معناها الحقيقي لتفيد معاني أخرى متعددة تتحدد من خلال سياق النص والتجربة التي يعبر عنها الشاعر. وهكذا أفاد النداء مجموعة من المعاني كالاستعطاف (يا ساكن القاع...)، والندبة (يا ويح نفسي، يا ويلتاه...)، والتنبيه (يا نفس...)، والدعاء (يا رب...). أما الأمر والنهي فقد أفاد كل منهما الدعاء ؛ فبالنسبة للأمر فقد أفاد هذا المعنى من خلال الأفعال التالية : (صَلِّ، سَلِّمْ، أَهْدِ، الْطُفْ، تَمِّمْ، امْنَحْ...)، أما بالنسبة للنهي فقد أفاد هذا المعنى من خلال ما يلي : (لاَ تَرِدْ، لاَ تَسِم).

وإذا ما حاولنا رصد طبيعة الجمل الموظفة في النص، فإننا نلاحظ هيمنة الجملة الفعلية في غرضين من أغراض القصيدة هما : "الغزل" و"الحديث عن النفس والدنيا" ؛ فقد تواترت الأفعال في هذين الغرضين للدلالة على الحركة والتحول والتقلب : (أحل، رمى، رنا، جحدتها، كتمت، تخفي، بدا، يفنى، يبقى...)، وكلها أفعال ترتبط بالتحول في ذات الشاعر سواء في حالة الحب أو في حالة ولعها بالدنيا ؛ حيث يشيخ الإنسان ويفنى الزمان ولا يبقى إلا "الجرح" الذي أحدثته النفس التي ظلت تتقلب، وهي "تهيم على أثر اللذات تطلبها". أما غرض المدح، فقد هيمنت فيه الجملة الإسمية، وذلك راجع إلى الثبات والدوام الذي طبع صفات الممدوح، خاصة إذا كان هذا الممدوح هو أحسن الخلق وخاتم النبيئين، وكذلك آله وصحبه. وهكذا تواترت في هذا الغرض الجمل الإسمية التالية : (محمد صفوة الباري، سناؤه وسناه الشمس طالعة، آياته كلما طال المدى جدد، البدر دونك في حسن، شم الجبال إذا طاولتها انخفضت، الليث دونك بأسا، بيض الوجوه، شم الأنوف...).

بناء على ما سبق، نستنتج أن القصيدة تمثل إلى حد كبير إحياء للمقومات الفنية للقصيدة العربية التقليدية، فهي على مستوى البناء تقوم على تعدد الأغراض التي يحتل فيها الغزل مقدمة القصيدة، بالإضافة إلى حرص الشاعر على استقلالية كل بيت بمعناه. وعلى مستوى الموضوعات والمعاني، فهي موضوعات ومعان تقليدية ؛ ذلك أن الغزل والمدح من الموضوعات المألوفة والمتداولة بكثرة في الشعر العربي القديم، كما أن المعاني المرتبطة بهما، كالدلال، والجفاء، والمعاناة، والشرف، والكرم، والشجاعة...من المعاني المستهلكة بكثرة في هذا الشعر. وعلى مستوى المعجم، فإن الألفاظ

تتميز بالقوة والجزالة، كما أن الشاعر يستمد معظمها من القاموس الشعري العربي القديم. وعلى مستوى الصورة، فإنها تقوم على أدوات بلاغية تقليدية كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز المرسل، كما أن الشاعر يعتمد في تشكيلها على خيال حسي واقعي، يستمد عناصره من الواقع المحسوس، بل إن طابع التقليد يزداد وضوحا حينما يستمد الشاعر بعض هذه العناصر من بيئة عربية قديمة. وعلى مستوى الإيقاع، فإنه إيقاع تقليدي كذلك من خلال قيامه على نظام الشطرين المتوازيين والمتقابلين، مع الالتزام بوحدة الوزن والقافية والروي. وعلى مستوى وظيفة الشعر، فإنها وظيفة تتوخى الإفادة أكثر من الإمتاع، وذلك من خلال ميل الشاعر في كثير من الأبيات إلى الحكمة والموعظة والإرشاد.

وفضلا عن هذه المعطيات، فإن ما يزيد من تأكيد الطابع التقليدي للقصيدة هو معارضة الشاعر من خلالها لقصيدة قديمة هي قصيدة " البردة " للبوصيري التي مطلعها :

أمن تذكر جيران بذي سلم *** مزجت دمعا جرى من مقلة بدم

فالمتتبع للقصيدتين، سيلاحظ أن المعارضة قد شملت مجموعة من مظاهر التقليد منها الوزن، والقافية، والروي، والأغراض والموضوعات، بالإضافة إلى المعجم، وبعض الصور والأساليب. ولعل قدرة الشاعر على تمثل الشعر القديم جعلته يربح الرهان في صياغة قصيدة متميزة اكتسبت شهرة كبيرة في شعره بشكل خاص، وفي شعر النهضة بشكل عام.

أ - النص :

تَقُولُ الدّكتورة سلمى خضراء الجيوسي في نص بعنوان "الاتجاه الرومانسي في الشعر العربي" :

لَقَدْ ظَهَرَت الْحَرَكَةُ الرُّومَانْسِيَّةُ في الْأَدَب الْعَرَبيّ مِنْ دُون أَنْ تُسَانِدَهَا أَيُّ فَلْسَفَة (عَدَا حَالَة جبران الّذي كَانَتْ لَهُ أَفْكَارُهُ الْخَاصّةُ الْمُسْتَمَدَّةُ جُزْئِياً مِن مَفَاهِيمَ غَرْبِيّة) وَمِنْ دُون أَنْ تُفَجّرَهَا أَيُّ ثَوْرَة عَلَى مُسْتَوَى الثَّوْرَة الْفَرَنْسِيّة. فَقَدْ كَانَتْ تَفْتَقِرُ إِلَى أَسَاسٍ فِكْرِيّ نَابِعٍ مِنْ مُحِيطِهَا يُشْبِهُ الْفِكْرَ وَالْآرَاءَ الّتِي قَامَتْ عَلَيْهَا الْحَرَكَةُ الرُّومَانْسِيّةُ الْأُورُبِيّةُ.

وَيَبْدُو أَنّ الْحَرَكَةَ قَدْ تَوَجَّهَتْ مُنْذُ بِدَايَتِهَا نَحْوَ تَحْطِيم مَدْرَسَة الْكْلاَسِيكِيّة الْمُحْدَثَة في الشِّعْر فَكَانَ أَوّلَ مَا نَادَتْ بِه مِنْ نَظَرِيَّات فِي مِصْرَ وَالْمَهْجَر ذَا وَجْهَيْن : الْأَوّلُ أَنْ يَكُونَ الشّعْرُ تَعْبِيراً عَنْ دَخِيلَة النّفْس، وَالثّاني أَنّ الْحَاجَةَ لَمْ تَعُدْ قَائِمَةً لِلْمَدْرَسَة الْكَلاَسِيكِيّة الْحَدِيثَة وَأَسَالِيبِهَا. وَمِنْ أَجْلِ ذَلِكَ كَانَ هَمُّهَا الْمُبَاشِرُ الْوَاعِي هَمّاً فَنّياً. لَقَدْ كَانَت الْحَرَكَةُ بِالدّرَجَة الْأُولَى اسْتِجَابَةً لِدَوَافِعَ بَرَزَتْ مِنْ دَاخِلِ الشّعْرِ نَفْسِه، تَتّجهُ نَحْوَ تَغْيِيـــرٍ فِي الشّكْلِ وَاللُّغَة وَالصُّورَة وَالْمَوْقِف وَالْمُحْتَوَى...

بَدَأَتْ رُومَانْسِيّةُ الْمَهْجَر الشّمَاليّ، الّتِي كَانَتْ أَسَاسَ الْحَرَكَة جَمِيعِهَا، كَمَا بَدَأَت الرُّومَانْسِيّةُ الْأُورُبِيّةُ، تَعْبِيراً إِيجَابِيّاً يَتّسِمُ بِالْعَافِيَة وَرُوحِ الْبِنَاء، فَلَمْ يَكُنْ جَبْرَانُ، وَلاَ نُعَيْمَةُ فِي بَوَاكِير شِعْرِه، وَلاَ أَبُو مَاضِي مِمّنْ يَتّصِفُونَ بِالْهُرُوبِيّة. لَقَدْ كَانُوا شَدِيدي الاهْتِمَام بِالْوَضْعِيّة الْإِنْسَانِيّة، يَطْمَحُونَ فِي أَعْمَالِهِمْ نَحْوَ الْمَثَلِ الْأَعْلَى فِي عَالَمٍ أَفْضَلَ...مِنَ النّاحِيَة الْأُخْرَى كَانَت الرُّومَانسِيّةُ فِي مِصْرَ انْطِوَائِيّةً فِي الْغَالِب، فَرْدِيّةً سَلْبِيّةً أَوْ تَسْعَى وَرَاءَ اللّذّة، وَلَمْ يَكُنْ لَهَا عَلاَقَةٌ مُبَاشِرَةٌ بِالْقَضَايَا الْقَوْمِيّة...مِنْ هَذَا نَرَى أَنّ الْأَدَبَ الرُّومَانْسِيّ عِنْدَنَا وَلاَ سِيَمَا الشِّعْرَ، لَمْ يَكُن انْعِكَاساً صَادِقاً لِلتّغْيِير السّيَاسِيّ كَمَا يَظُنُّ بَعْضُ النُّقّاد. فَالنّظَرُ الْمُدَقِّقُ فِي الْحَرَكَة الرُّومَانْسِيّة بِوَجْه عَامّ يُبَيّنُ أَنّ الرُّومَانْسِيّةَ فِي أَيّ قُطْرٍ عَرَبِيّ كَانَت تَرْتَبِطُ بِالْوَعْيِ الْمُتَنَامِي بِالْأَوْضَاع الثّقَافِيّة وَالاجْتِمَاعِيّة الْخَاصّة الّتِي تَدُورُ حَوْلَ حَيَاة الْفَرْد الشّخْصِيّة وَشَوْقِه إِلَى الْحُرّيّة الذّاتِيّة. لَقَدْ رَأَى الشُّعَرَاءُ الْعَرَبُ فِي أَمْرِيكَا الشّمَالِيّة بِوُضُوح الْفَرْقَ الشّاسِعَ بَيْنَ الْحَيَاة الّتِي عَرَفُوهَا فِي الْوَطَنِ الْعَرَبِيّ وَبَيْنَ التّقَدُّم الّذِي شَهِدُوهُ فِي أَمْرِيكَا بِحَيْثُ إِنّ اسْتِجَابَتَهُمْ كَانَتْ ذَاتَ أَبْعَادٍ وَاسِعَة جِدّاً. فَهُمْ قَدْ بَلَغُوا مِنَ الْحُرّيّة الشّخْصِيّة مَا لَمْ يَتَيَسّرْ لَهُمْ فِي بِلاَدِهِمْ إِطْلاَقاً، وَلِذَلِكَ اسْتَطَاعُوا تَوْجِيهَ طَاقَتِهِمْ نَحْوَ أَهْدَافٍ أَكْثَرَ شُمُولاً.

عِنْدَ نِهَايَة الْعَقْد الْأَوّل مِنَ الْقَرْن الْعِشْرِينَ أَصْبَحَ الْفَرْقُ عَظِيماً بَيْنَ "النّظَام الْأَمْثَل" فِي عَالَم شَوْقِي، وَبَيْنَ الْعَالَم الّذِي كَانَ يَكْتَشِفُهُ بِالتّدْرِيج جِيلُ الشّبَاب الْمُتَعَلّمِـــنَ. وَلَكِنْ خِلاَفاً لِوَضْع أُورُوبّا فِي نِهَايَة الْقَرْن الثّامن عَشَرَكَانَ ثَمّةَ نَوْعٌ مِنَ الْفَوْضَى زَعْزَعَت الْإِيمَانَ الْقَدِيـــمَ بِالْحَيَاة التّقْلِيدِيّة وَشَوّهَتْ أَبْعَادَهَا مِنْ دُون أَنْ تُقَدّمَ بَدِيلاً فِي الْمَنْظُور. وَكَانَ مِنْ نَتِيجَة ذَلِكَ أَحْيَانًا تَلَمُّسٌ غَيْرُ مُتَبَصّرٍ فِي الْغَالِب لِأَيّ مَفَاهِيمَ جَدِيدَة قَدْ تَعْرِضُ نَفْسَهَا. لَقَد

اكْتَشَفَ الشَّبَابُ الْمِصْرِيُّ فِي الْعِشْرِينِيَّات وَالثَّلاَثِينِيَّات نَوْعاً مِنَ الْعُقْم فِي حَيَاتِهِمْ الْعَاطِفِيَّة اسْتَهْلَكَ طَاقَتَهُمْ عَلَى مَا يَبْدُو وَحَوَّلَهُمْ إِلَى حَالمِينَ يَعِيشُونَ فِي قَوَاقِعِهِم الْخَاصَّة. وَبَدَأَ الْعَطَشُ الدَّاخِلِيُّ لِلْحُرِّيَّة الْعَاطِفِيَّة يَنْعَكِسُ فِي الْأَدَبِ مُنْذُ الْعَقْد الثَّانِي مِنَ الْقَرْن الْعِشْرِينَ. فَاكْتِشَافُ هَذَا الْجِيل لِحَيَاة الْغَرْب زَعْزَعَ الْأُسْلُوبَ الْوَضْعِيَّ فِي الْحَيَاة الَّذِي كَانَ جِيلُ شَوْقِي قَدْ تَبَنَّاهُ. كَانَ شَوْقِي قَدْ عَاشَ فِي فَرَنْسَا وَإِسْبَانْيَا لَكِنَّهُ عَادَ إِلَى وَطَنه غَيْرَ مُتَبَدِّل، وَقَدْ دَرَسَ عَبْدُ الرَّحْمَان شُكْرِي وَأَحْمَدُ زَكِي أَبُو شَادِي فِي إِنْكِلْتِرَا وَعَادَا إِلَى الْوَطَنِ يُرِيدَانِ تَغْيِيرَ الْعَالَم؛ وَلَكِنَّ الْعَالَمَ التَّقْلِيدِيَّ الَّذِي كَانَ يَعِيشَان فِيه أَظْهَرَ مُقَاوَمَةً دَفَعَتْ شُكْرِي إِلَى كِتَابَة اعْتِرَافَاته الفَذَّة، فِي كِتَابَيْ : "الاعْتِرَاف" عام 1916 و"مذكرات إبليس" عام 1917، حَيْثُ يَنْتَقِدُ بِعُنْف مَا كَانَ يَجِدُهُ عُقْماً فِي الْحَيَاة حَوْلَهُ. وَقَدْ دَفَعَت الْقُوَى السَّلْبِيَّةُ نَفْسُهَا أَبَا شَادِي إِلَى الْقُنُوط الشَّدِيد وَإِلَى الْهِجْرَة مِنْ مِصْرَ إِلَى الْعَالَم الْجَدِيد. وَقَدْ كَانَتْ هَذه الْقُوَى هِيَ السَّبَبَ كَذَلِكَ فِي أَنَّ بَقِيَّةَ شُعَرَاء جَمَاعَة أَبُولُو كَانُوا رُومَانْسِيِّين انْطِوَائِيِّينَ يَعْكِسُونَ فِي شِعْرِهِم بَعْضَ النَّزَعَات الْمُتَهَافِتَة، كَالْمَاسُوشِيَّة، وَالْإِثَارِيَّة.

وَقَدْ كَانَ شُعَرَاءُ الرُّومَانْسِيَّة الْحَقَّة مِنْ لُبْنَانَ هُمُ الَّذِينَ هَاجَرُوا إِلَى أَمْرِيكَا الشَّمَالِيَّة فِي أَوَائِل الْقَرْن. وَعِنْدَمَا بَلَغَت شَوَاطِئَ الْوَطَنِ مَوْجَةُ الرُّومَانْسِيَّة الَّتِي أَطْلَقَهَا الْمَهْجَرُ زَادَتْ آثَارُهَا بِفِعْل انْتِشَار كِتَابَات جِبْرَانَ، وَكَانَ ذَلِكَ بِحُلُول عَقْد الثَّلاَثِينِيَّات. ثُمَّ كَانَ أَنْ تَطَوَّرَت الرُّومَانْسِيَّةُ فِي لُبْنَانَ عَلَى يَد شَاعِرٍ مُتَمَيِّزٍ هُوَ الشَّاعِرُ الْمَشْهُور إِلْيَاس أَبُو شَبَكَة.

وَفِي تُونُسَ نَشَأَت الْعَلاَقَةُ بَيْنَ أَبِي الْقَاسِم الشَّابِّي وَبَيْنَ جَمَاعَة أَبُوللو بِالدَّرَجَة الْأُولَى لِكَوْنِه شَاعِراً طَلِيعِيّاً. إِنَّهُ الشَّاعِرُ الْحَدِيثُ الْوَحِيدُ فِي الْمَغْرِب الْعَرَبِيِّ قَبْلَ عَقْد السِّتِّينِيَّات الَّذِي اسْتَطَاعَ أَنْ يَقُومَ بِدَوْرٍ طَيِّبٍ فِي تَطَوُّر الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ بِوَجْه عَامٍّ، وَلَمْ تَكُنِ الْأَوْضَاعُ الاجْتِمَاعِيَّةُ وَالسِّيَاسِيَّةُ فِي تُونُسَ هِيَ وَحْدَهَا وَرَاءَ الاتِّجَاه الرُّومَانْسِيِّ عَلَى يَد الشَّابِّي، بَلْ هُنَاكَ نَظْرَتُهُ الْمُسْتَنِيرَةُ وَمَأْسَاتُهُ الْخَاصَّةُ.

◎ الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث. ترجمة عبد الواحد لؤلؤة. مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت. الطبعة الأولى/ 2001. ص : 373 - 379 (بتصرف).

ب- الأسئلة :

اكتب موضوعا إنشائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص النظري، مستثمرا مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطـــالب التالية :

- صياغة تمهيد مناسب للنص، مع وضع فرضية لقراءته.
- بيان القضية الأدبية التي تناولها النص ومختلف عناصرها الفرعية.
- المقارنة بين الاتجاه الرومانسي وبين المدرسة الكلاسيكية من جهة، وبين الحركات الرومانسية العربية فيما بينها من جهة أخرى.
- تحديد المفاهيم الكبرى المؤطرة للنص، والمنهجية المعتمدة، والأساليب الموظفة.
- تركيب معطيات التحليل من خلال خلاصة مركزة، وإبداء الموقف الشخصي حول الآراء التي طرحتها الكاتبة بالنسبة للمدرسة الرومانسية.

تحليـــل النص

ظهرت الرومانسية العربية في أوائل القرن العشرين استجابة لمجموعة من المتغيرات التاريخية والسياسية والاقتصادية، حيث هيمن على المجتمعات العربية مناخ يسوده القهر، والفقر، والتخلف، والمعاناة ... ومن هنا لم تعد المدرسة الكلاسيكية قادرة، بقيمها التقليدية، القائمة على تمجيد الفرد النموذج، وبأساليبها المستلهمة من العصور العربية القديمة، على مواكبة المرحلة التاريخية التي عايشها الشعراء الرومانسيون، الذين التفوا حول مبدأ الحرية والطلاقة، والتعبير عن دواخل النفس، قصد تحرير الإنسان من سلطة القهر، والتطلع به إلى عالم مثالي، تؤثث فضاءاته عوالم الطبيعة، أو عالم الغاب بشكل عام. وقد ساعد على ترسيخ المذهب الرومانسي لدى هؤلاء الشعراء انفتاحهم على الثقافة الغربية، وترجمة نصوص أدباء الرومانسية من أمثال : فكتور هيجو، ولامرتين، وألفريد دي موسيه، وكولريدج... وإذا كانت الرومانسية مذهبا شعريا بالأساس، فهذا لا ينفي الدور الذي لعبته الكتابات النظرية والنقدية في ترسيخ هذا المذهب وتوجيهه، ويأتي ضمن هذه الكتابات ما تقدمه الدكتورة سلمى خضراء الجيوسي في هذا النص الذي يحمل عنوان "الاتجاه الرومانسي في الشعر العربي".

إنه بمجرد قراءتنا للعنوان وللسطر الأول من النص، نستطيع أن نفترض بأن الأمر يتعلق بطرح نظري تعالج فيه الكاتبة موضوعا يرتبط بتجربة "سؤال الذات" في الشعر العربي الحديث.

إذن، ما هي القضية الأدبية التي يطرحها النص ؟ وما هي عناصرها الجزئية ؟ وكيف قارنت الكاتبة بين الاتجاه الرومانسي وبين المدرسة الكلاسيكية من جهة،.وبين الحركات الرومانسية فيما بينها من جهة أخرى ؟ وما هي المفاهيم الكبرى المؤطرة للنص، والمنهجية المعتمدة، والأساليب الموظفة في معالجة قضيته ؟ وإلى أي حد استطاعت الكاتبة أن تقدم تصورا نظريا واضحا حول الاتجاه الرومانسي في الشعر العربي ؟

تتلخص القضية التي تناولتها الكاتبة في اعتبار الحركة الرومانسية في الأدب العربي تحطيما للقيم والمبادئ الفنية التي قامت عليها المدرسة الكلاسيكية، مع ملاحظتها أن الحركات الرومانسية العربية لم تكن متشابهة من حيث وظائفها، والدليل على ذلك وجود خلاف بين رومانسية المهجر الأمريكي، والرومانسية المصرية واللبنانية. أما العناصر الفرعية التي تناولها النص فيمكن تلخيصها فيما يلي :

– اختلاف الرومانسية العربية عن الرومانسية الغربية من حيث عدم قيام الأولى على أية فلسفة واضحة باستثناء الأفكار الجبرانية.

– اعتبار الرومانسية العربية الشعر تعبيرا عن دواخل النفس.

– سعي الرومانسية إلى تغيير المحتوى والمضمون، بالقدر نفسه الذي سعت فيه إلى تغيير الشكل واللغة والصورة.

– تأثر الشعراء الرومانسيين بالحياة الغربية من حيث التقدم والحرية الشخصية، مع ملاحظتهم غياب ذلك في أوطانهم الأصلية.

– اعتبار الشعراء الذين هاجروا من لبنان إلى أمريكا المؤسسين الحقيقيين للحركة الرومانسية العربية.

– انتقال الرومانسية من المشرق العربي إلى المغرب العربي عن طريق الشاعر أبي القاسم الشابي الذي تأثر بجماعة أبوللو، مستلهما الأوضاع الاجتماعية والسياسية لبلده فضلا عن مأساته الخاصة.

وإذا انتقلنا إلى التحليل المفصل لأهم ما جاء في النص، وهو المقارنة بين الحركة الرومانسية والمدرسة الكلاسيكية، من جهة، وبين الحركات الرومانسية العربية فيما بينها من جهة أخرى، فيمكن أن نلاحظ على المستوى الأول اختلاف الحركة الرومانسية عن المدرسة الكلاسيكية في النقط التالية :

– طغيان الهاجس الفني على الحركة الرومانسية، خلافا للمدرسة الكلاسيكية التي كانت تهتم أساسا بالمحتوى الخارجي محافظة على الشكل الشعري القديم.

– سعي المدرسة الكلاسيكية إلى تصوير عالم نموذجي متوارث من حيث قيمه ومبادئه، خلافا للرومانسيين الذين بحثوا أساسا في العالم الداخلي للنفس البشرية، قصد الوصول إلى المثل الأعلى والعالم الأفضل.

– على الرغم من أن الكلاسكيين من أمثال شوقي قد هاجروا إلى الغرب فإنهم قد عادوا إلى أوطانهم غير متبدلين، محافظين على قيمهم العربية الأصيلة، والشكل الشعري الكلاسيكي، خلافا للرومانسيين الذين عادوا إلى أوطانهم متعطشين للحرية وتغيير الواقع، والبحث عن شكل شعري جديد.

– اتسام الشعر الكلاسيكي بالواقعية خلافا للشعر الرومانسي الذي انطوى أصحابه على ذواتهم في عالم مثالي حالم.

وقد أنهت الكاتبة مقارنتها بين الرومانسية والكلاسيكية بتأكيد مواجهة الرومانسيين لمقاومة كبيرة من التقليديين، الشيء الذي دفع بعضهم إلى الاعتراف بهزيمته مثل عبد الرحمن شكري، أو الهجرة من مصر إلى العالم الجديد كما حصل مع أحمد زكي أبي شادي. ولعل هذا يجرنا إلى الاستدلال بما جاء في كتاب : "ظاهرة الشعر الحديث" لأحمد المعداوي – المجاطي الذي لاحظ أن الإخفاق الذي منيت به الحركة الرومانسية، وعدم استطاعتها السير بالتجديد الشعري إلى منتهاه راجع إلى مقاومة بعض المحافظين، وفي هذا يقول : «أما السر في انحصار التطور والتجديد – على مستوى الشكل – في هذا الحيز الضيق من الشعر الوجداني، فيرجع في نظري إلى تلك الحملة التي شنها النقد المحافظ على الحركة التجديدية النامية، منذ أن رأى محاولاتها تستهدف اللغة والأوزان والقوافي والصور البيانية...ولم ينحصر الدفاع عن قداسة اللغة في تلك الفئة المحافظة من النقاد كالرافعي وغيره، بل تعداها إلى فئة أخرى عرفت بدعوتها إلى التجديد، كالأستاذ عباس محمود العقاد الذي أنكر على ميخائيل نعيمة مشايعته لجبران، في القول بمسايرة اللغة لتجربة الشاعر، وطه حسين الذي أنكر على كل من أبي الوفا وإبراهيم ناجي وأبي ماضي ضعفهم في اللغة»[1].

أما فيما يتعلق بمقارنة الكاتب بين الحركات التي مثلت الرومانسية في العالم العربي، فيمكن تسجيل ما يلي :

---

1 - ظاهرة الشعر الحديث. شركة النشر والتوزيع المدارس. الدار البيضاء. الطبعة الثانية / 2007. ص : 48-49.

– ارتباط حركة المهجر الشمالي (الرابطة القلمية) بالواقع، وسعيها إلى تغييره من خلال الاهتمام بقضايا إنسانية، خلافا للرومانسية المصرية التي مثلتها أساسا جماعة (أبوللو)، والتي اتسمت بالانطوائية والهروب من الواقع، وعدم الاهتمام بالقضايا القومية.

– اتفاق الرومانسيين عموما حول مبادئ عامة تتلخص في الحرية الذاتية، والتعبير عن دخيلة النفس، ورفض الحياة الوضعية التقليدية.

لقد استعملت الكاتبة في معالجة القضية السالفة مصطلحات ومفاهيم، ترتبط ارتباطا مباشرا بالحركة الرومانسية مثل : الهروبية – الانطوائية – الحرية الذاتية – الحياة العاطفية – الماسوشية – الإثارية.

وإذا كانت الهروبية والانطوائية تعنيان ابتعاد الشعراء الرومانسيين، خاصة المصريين منهم – كما ترى الكاتبة – عن الواقع ومشاكله وقضاياه وانشغالهم بعوالمهم الذاتية وحياتهم العاطفية، وذلك سعيا منهم إلى الحرية الذاتية، فإن الماسوشية والإثارية يصبان في نفس الاتجاه من حيث قيامهما على تمجيد الذات والدخول في علاقة عدائية مع الواقع.

ومن الناحية المنهجية اتبعت الكاتبة الطريقة الاستنباطية ؛ حيث حددت في الفقرتين الأوليين الأسس الكبرى التي وجهت الحركة الرومانسية العربية، ثم سعت في ما تبقى من النص إلى تفصيل تجليات هذه الأسس عند شعراء الرومانسية في كل من أمريكا ولبنان ومصر وتونس، مع تسجيلها لبعض الفروق بين شعراء الرومانسية العرب التي لا تحجب الفلسفة العامة التي تؤطر الحركة الرومانسية وهي الحرية، والتغني بالذات، ونبذ التقليد.

كما وظفت الكاتبة عدة أساليب حجاجية للدفاع عن أطروحتها التي لخصتها في الفقرة الثالثة من النص، وهي أن الرومانسية العربية بوجه عام رومانسية تتسم بالانطوائية والهروبية، والابتعاد عن الواقع، مفندة بهذا نقيض الأطروحة التي يمثلها بعض النقاد الذين يعتبرون الشعر الرومانسي«انعكاسا صادقا للتغيير السياسي».

ومن هذه الأساليب الحجاجية نذكر "المقارنة" التي حضرت بشكل مكثف في النص، حيث وجدنا الكاتبة تقارن بين الحركة الرومانسية في مصر ولبنان والمهجر الأمريكي، وتقارن أيضا بين الرومانسية العربية والرومانسية الغربية. كما استعانت الكاتبة أيضاً بـ "التمثيل"، حيث قدمت أمثلة تدعم موقفها كإشارتها إلى كتابي: "الاعتراف"، و"مذكرات إبليس" لعبد الرحمن شكري، وإبرازها لموقف كل من أحمد زكي أبي شادي وأبي القاسم الشابي من العالم التقليدي. ونلاحظ كذلك في النص أسلوب "الإخبار" الذي وظفته الكاتبة لإعطاء معلومات متعلقة بتاريخ الحركة الرومانسية وتطورها، ومن أمثلة ذلك قولها : «بدأت رومانسية المهجر الشمالي، التي كانت أساس الحركة جميعها، كما بدأت الرومانسية الأوربية، تعبيرا إيجابيا يتسم بالعافية وروح البناء، فلم يكن جبران، ولا نعيمة في بواكير شعرهما، ولا أبو ماضي ممن يتصفون بالهروبية. لقد كانوا شديدي الاهتمام بالوضعية الإنسانية، يطمحون في أعمالهم نحو المثل الأعلى في عالم أفضل...». كما حضر أيضا أسلوب "الوصف" الذي استعانت به الكاتبة للتعريف بخصائص التيارات الرومانسية التي تحدثت عنها ومن أمثلة ذلك قولها واصفة الرومانسية المصرية : «من الناحية الأخرى كانت الرومانسية في مصر انطوائية في الغالب، فردية سلبية أو تسعى وراء اللذة، ولم يكن لها علاقة مباشرة بالقضايا القومية ...».

أما الأساليب الحجاجية اللغوية فيمكن أن نشير إلى بعض الروابط التي أفادت الإثبات والتأكيد مثل : (لقد – إن – أن ...) وروابط أخرى أفادت النفي (نفي نقيض الأطروحة) مثل : (فلم يكن)، فضلا عن روابط منطقية مثل : (من أجل ذلك – ولذلك – وكان من نتيجة ذلك ...).

وبهذا ننتهي إلى أن الكاتبة قد استطاعت من خلال هذا النص أن تقدم لنا تصورا نظريا عاما عن الرومانسية العربية ومبادئها، والتي لخصتها في سعي الشعراء الرومانسيين إلى تحطيم الأسس الكلاسيكية للشعر، والدعوة إلى الحرية والتعبير عن دواخل النفس، والتجديد في المحتوى والموقف والشكل، مع ملاحظتها أن الرومانسية العربية اتسمت ببعض الجوانب السلبية كالهروبية، والانطوائية، والبعد عن القضايا الاجتماعية والقومية. وقد استعانت لإثبات أطروحتها ونفي نقيضها بجملة من الأساليب الحجاجية كالمقارنة والتمثيل، والإخبار، والوصف، والاستعانة بروابط حجاجية تفيد الإثبات تارة، والنفي تارة أخرى، فضلا عن روابط لغوية منطقية.

على أن بعض الآراء التي تراها الكاتبة لا يمكن التسليم بها بسهولة، فقولها مثلا بأن الرومانسية العربية لم تساندها أي فلسفة أو ثورة سياسية، كما حدث مع الرومانسية الغربية، يمكن أن نناقشه من خلال استحضار آراء بعض النقاد مثل سيد حامد النساج في كتابه "في الرومانسية والواقعية" الذي ربط بين ظهور الرومانسية العربية وبين ظهور الطبقة الوسطى (البورجوازية) في مصر، التي ثارت ضد الطبقة المسيطرة. كما أن القول بأن شعراء الرومانسية قد اتسموا بالهروبية لا يمكن أن يكون حكما مطلقا، لأن الكثير من الرومانسيين قد اهتموا بقضايا أوطانهم السياسية والاجتماعية، وصهروها مع معاناتهم الذاتية بمن في ذلك الشعراء المصريون أنفسهم.

وهناك ملاحظة أخيرة نود أن نختم بها هذا التحليل وهي قول الكاتبة بأن الرومانسية كانت تتجه «نحو تغيير في الشكل واللغة والصورة والموقف والمحتوى». فهنا نتفق معها بأن الرومانسية قد غيرت في المحتوى والموقف والصورة، أما الشكل فلم تكن الرومانسية موفقة في تجديده، حيث ظل الشكل التقليدي العمودي هو المهيمن، هذا إذا استثنينا استلهام بعض الرومانسيين لشكل الموشحات الأندلسية، وهو شكل قديم وليس بجديد، ولعل هذا ما سيدفع الشعراء اللاحقين إلى البحث عن شعر بديل للشعر الرومانسي، يكسر الشكل ويجدد الرؤيا، وهو ما تحقق مع شعراء الحداثة الذين تبنوا الشعر الحر أو شعر التفعيلة.

أ ـ النص :

يقول إيليا أبو ماضي في قصيدة بعنوان ـ* في القفـر* :

1 - سَئِمَتْ نَفْسِي الْحَيَاةَ مَعَ النَّا س وَمَلَّتْ حَتَّى مِنَ الأَحْبَابِ

2 - وَتَمَشَّتْ فِيهَا الْمَلاَلَةُ حَتَّى ضَجِرَتْ مِنْ طَعَامِهِمْ وَالشَّرَابِ

3 - وَمِنَ الْكِذْبِ لاَبِساً بُرْدَةَ الصِّدْ قِ وَهَذَا مُسَرْبَلاً بِالْكِذَابِ

4 - وَمِنَ الْقُبْحِ فِي نِقَابِ جَمِيلِ وَمِنَ الْحُسْنِ تَحْتَ أَلْفِ نِقَابِ

5 - قَالَتْ : أُخْرُجْ مِنَ الْمَدِينَةِ لِلْقَفْـ رِ فَفِيهِ النَّجَاةُ مِنْ أَوْصَابِي

6 - وَلْيَكُ اللَّيْلُ رَاهِبِي وَشُمُوعِي الشُّ شُهْبُ، وَالأَرْضُ كُلُّهَا مِحْرَابِي

7 - وَكِتَابِي الْفَضَاءُ أَقْرَأُ فِيهِ سُوَراً مَا قَرَأْتُهَا فِي كِتَابِ

8 - وَصَلاَتِي الَّتِي تَقُولُ السَّوَاقِي وَغِنَائِي صَوْتُ الصَّبَا فِي الْغَابِ

9 - وَكُؤُوسِي الأَوْرَاقُ أَلْقَتْ عَلَيْهَا الشَّـ شَمْسُ ذَوْبَ النُّضَارِ عِنْدَ الْغِيَابِ

10 - وَرَحِيقِي مَا سَالَ مِنْ مُقْلَةِ الْفَجْـ رِ عَلَى الْعُشْبِ كَاللُّجَيْنِ الْمُذَابِ

11 - وَلْتُكَحِّلْ يَدُ الْمَسَاءِ جُفُونِي وَلْتُعَانِقْ أَحْلاَمُهُ أَهْدَابِي

12 - وَلْيُقَبِّلْ فَمُ الصَّبَاحِ جَبِينِي وَلْيُعَطِّرْ أَرِيجُهُ جِلْبَابِي

13 - فَهَجَرْتُ الْعُمْرَانَ تَنْفُضُ كَفِّي عَنْ رِدَائِي غُبَارَهُ وَإِهَابِي

14 - وَتَرَكْتُ الْحِمَى وَسِرْتُ وَإِيَّاهَا وَقَدْ ذَهَّبَ الأَصِيلُ الرَّوَابِي

15 - وَقَضَيْنَا فِي الْغَابِ وَقْتاً جَمِيلاً فِي جِوَارِ الْغُدْرَانِ وَالأَعْشَابِ

16 - تَارَةً فِي مُلاَءَةٍ مِنْ شُعَاعِ تَارَةً فِي مُلاَءَةٍ مِنْ ضَبَابِ

17 - تَارَةً كَالنَّسِيمِ نَمْرَحُ فِي الْوَا دِي، وَطَوْراً كَالْجَدْوَلِ الْمُنْسَابِ

◎ ديوان الجداول. دار العلم للملايين. الطبعة1/1960. ص : 48 - 51 (بتصرف).

ب-الأسئلة:

اكتب موضوعا إنشائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص، مستثمرا مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطالب التالية :

- تأطير النص داخل سياقه التاريخي والأدبي، مع وضع فرضية لقراءته.
- تكثيف المعاني الواردة في النص.
- تحديد الحقول الدلالية المهيمنة في النص والمعجم المرتبط بها، وإبراز العلاقات القائمة بينها.
- رصد خصائص النص الفنية، وبيان وظائفها.
- تركيب نتائج التحليل، وإبراز مدى تمثيل النص للاتجاه الشعري الذي ينتمي إليه.

تحليل النص

عاشت منطقة الشام (سوريا ولبنان) في مستهل القرن العشرين ظروفا سياسية واجتماعية واقتصادية خانقة، أدت إلى هجرة كثير من أبنائها نحو أمريكا هروبا من أساليب الظلم، وبحثا عن أسباب الرزق، ونشدانا لنسائم الحرية. وكان من بين الفئات المهاجرة جماعة من الشعراء الذين اندمجوا في المجتمع الجديد، واحتكوا بالثقافة الغربية، فتولدت لديهم رؤية جديدة إلى الأشياء و الإنسان والحياة والكون. وقد انتظم هؤلاء الشعراء في مدرسة شعرية تسمى "جماعة الرابطة القلمية"، وهي مدرسة قامت على دعائم النزعة الرومانسية من خلال الاحتفاء بالذات والوجدان، والدعوة إلى الطبيعة ... ويعتبر إيليا أبو ماضي من أبرز شعراء هذه المدرسة، بحيث عكست دواوينه الشعرية مجمل الخصائص الرومانسية التي طبعت الشعر العربي، خاصة في الفترة الممتدة بين أوائل القرن العشرين والأربعينيات منه، ومن أشهر هذه الدواوين نذكر : تذكار الماضي، الجداول، تبر وتراب...

والنص، كما هو واضح من مصدره، مقتطف من ديوان "الجداول". ويبدو من خلال عنوانه (في القفر)، أنه يعكس دعوة الشاعر إلى اتخاذ الطبيعة ملاذا وموئلا يخلص الإنسان من هموم المدينة وأدرانها، حيث القفر هو : المكان الخالي من الناس، ويمكن أن يحيل على الصحراء أو الغابة، أو أي مكان خال...، وبهذا فالعنوان مؤشر يقودنا إلى افتراض بأن النص ينتمي إلى تجربة "سؤال الذات" في الشعر العربي الحديث.

تدور القصيدة حول فكرة محورية هي "هروب الشاعر من عالم المدينة الزائف، ولجوؤه إلى عالم الطبيعة المثالي"، وعن هذه الفكرة المحورية تتفرع الأفكار والوحدات الأساسية التالية :

– ملل نفس الشاعر من حياة الناس وقيمهم الزائفة (1 - 4).

– دعوتها له إلى الخروج من المدينة إلى القفر لمعانقة عالم الطبيعة المثالي (5 - 12).

– ترك الشاعر لعالم المدينة رفقة نفسه واستمتاعهما في القفر بعناصر الطبيعة المختلفة (13 - 17).

يعبر الشاعر من خلال هذه الأفكار عن إحساسه بالملل والسأم الذي يعانيه من عالم الناس، بمن فيهم المقربون منه (الأحباب). وعالم الناس، هو نفسه عالم المدينة كما صرح بذلك الشاعر في البيت (5). أما لماذا هذا الملل

والنفور من هذا العالم، فذلك راجع إلى ما يشوبه من : كذب، ونفاق، وزيف، وتزوير...؛ حيث يلبس الكذب زي الصدق، والقبح لباس الحسن. ولذلك لم يكن لنفس الشاعر إلا أن تحثه على الخروج من هذا العالم المزيف المخادع، إلى عالم آخر هو عالم القفر، الذي يمثل سبيل النجاة من أكدار وأوصاب عالم المدينة. وقد صور لنا الشاعر هذا العالم (عالم القفر) في صورة نقيضة للعالم الأول، حيث عناصر الطبيعة تتجاوب بصدق مع الشاعر وتشاركه أفكاره، وصلاته، وأفراحه، وحيث تغذيه بشراب وطعام لا يشبه شراب وطعام الناس. وهكذا صور لنا الشاعر هذا العالم الطبيعي في صورة مثالية حالمة ؛ فمجال تأمله وتفكيره هو الليل والفضاء والأرض الممتدة، وصلاته هي الأصوات التي تصدرها السواقي، وغناؤه هو صوت ريح الصبا في الغاب، وشرابه رحيق الفجر المنساب على العشب مثل الفضة في كؤوس من أوراق الأشجار قد ذهبتها أشعة شمس الغروب، أما يد المساء فتكحل جفونه، وتعانق أحلامه، في حين يقبل فم الصباح جبينه، ويعطر ملابسه (جلبابه).

إن كل هذه السعادة، وهذا الصدق والصفاء الذي وجده الشاعر في القفر، أو الغاب، أو في عالم الطبيعة وعناصرها، كان كافيا ليعلن الشاعر مرة أخرى في البيت(13) هجرانه للعمران، الذي هو عالم المدينة، ويتخلص من كل أدرانه، ويعانق عالم الغاب، الذي يقضي فيه أجمل أوقاته حيث يندمج ويتماهى مع : الروابي والغدران والأعشاب، والشمس والضباب والجدول المنساب...

إن أول ما يستوقفنا في هذه القصيدة هو المعجم الذي جاء معبرا عن التيار الذاتي الرومانسي، من حيث احتواؤه على ألفاظ وعبارات دالة على عالم الطبيعة : (الغاب – القفر)، وألفاظ دالة على ذات الشاعر؛ وألفاظ دالة على عالم الناس أو عالم المدينة. ويمكن توضيح ذلك من خلال الجدول التالي :

حقل الطبيعة	حقل الذات	حقل المدينة (عالم الناس)
القفر – الليل – الشهب– الأرض– الفضاء – السواقي– الغاب – الأوراق – رحيق – الفجر – العشب – المساء – الصباح – الأصيل – الروابي – الغدران – الأعشاب – الشمس – الضباب – الجدول المنساب...	سئمت نفسي – ملت من الأحباب – أوصابي – كتابي – صلاتي – كؤوسي – غنائي– رحيقي – جفوني – أهدابي – هجرت – تنفض كفي غباره – تركت الحمى ...	الناس – الأحباب – طعامهم والشراب – الكذب لابسا بردة الصدق – الصدق مسربلا بالكذاب – القبح في نقاب جميل – الحسن تحت ألف نقاب – المدينة – العمران – الحمى...

من خلال الجدول السابق يتبين لنا أن حقل الذات، يدخل في علاقتين مختلفتين مع الحقلين الآخرين؛ فالذات متعارضة مع عالم المدينة، نظرا لسلبياته التي دلت عليها العبارات والألفاظ المرتبطة بهذا العالم (الكذب – القبح – الزيف...). ويدل على هذا التعارض عبارات دالة من قبيل : سئمت – ملت – أوصاب ...التي تدل على كراهية الشاعر لهذا العالم، وقراره (هجرانه، وتركه ونفض يده من غباره). أما علاقة الذات بعالم الطبيعة، فهي على النقيض علاقة اندماج وتوحد وتَماه، ولا أدل على ذلك من أن الشاعر جعل من عناصر الطبيعة ناطقة باسمه معبرة عوضه عن مشاعره وأحاسيسه، والعبارات التالية تغني عن كل تعليق : (الليل راهبي – كتابي الفضاء – صلاتي الذي تقول

السواقي – كؤوسي الأوراق...إلخ).

وفي علاقة بالمعجم يمكن أن نلاحظ أن الشاعر كما يتماهى مع عناصر الطبيعة كذوات يتماهى مع ما يرتبط بها من أزمنة حيث ترددت في النص أزمنة من قبيل : (الليل – وقت الغياب (يقصد وقت غروب الشمس) – الفجر – المساء – الصباح – الأصيل)، مما يؤكد تماهي الشاعر مع أزمنة الطبيعة، كمثل تماهيه مع فضائها ومختلف عناصرها.

وإذا انتقلنا إلى دراسة الصور الشعرية التي حاول الشاعر من خلالها تصوير تجربته الذاتية في هذا النص، وجدناها مغرقة في التخييل مقارنة مع الصور التي ألفناها في الشعر التقليدي، وعند الشعراء الإحيائيين، ولا أدل على ذلك من أن النص قد اشتمل على جملة من الاستعارات التي قامت على أساس ما يمكن أن نسميه "أنسنة الأشياء" وخاصة عناصر الطبيعة. ومن أمثلة هذه الاستعارات نذكر : تمشت [النفس] فيها الملالة حتى ضجرت – الكذب لابسا بردة الصدق – الصدق مسربلا بالكذاب – القبح في نقاب جميل – تكحل يد المساء جفوني – تعانق أحلامه أهدابي – يقبل فم الصباح جبيني ويعطر أريجه جلبابي – ملاءة من شعاع – ملاءة من ضباب....

وبهذا نلاحظ إغراق الشاعر في الجانب التخييلي، من حيث إضفاؤه الحياة ومختلف الخصائص الإنسانية بما في ذلك الأحاسيس والمشاعر على العناصر الطبيعية. ويتناسب هذا المعطى مع التجربة الرومانسية عموما التي احتفت احتفاء خاصا بعالم الطبيعة، وجعلت منه الملاذ والعالم البديل لعالم الناس. وقد أبدع الشاعر في تصوير جمال الطبيعة، ورصد حركاتها كما يحس بها هو. ولم تكن هذه الصور الاستعارية البسيطة فقط، بل استعان الشاعر باستعارات تمثيلية تؤثث فضاءها عناصر متعددة، وصور متداخلة، وذلك مثل البيتين (8 و9) :

وكؤوسي الأوراق ألقت عليها الشـــ	ـمس ذوب النضار عند الغيـــــاب
ورحيقي ما سال من مقلة الفـــجــــ	ـر على العشب كاللجين المـــــذاب

ونلاحظ أن البيت الثاني في المثال السابق قد تداخل فيه كل من الاستعارة والتشبيه (كاللجين المذاب)، هذا الأخير الذي اتسم بمحدودية حضوره مقارنة مع الاستعارة، حيث يمكن أن نضيف إلى المثال السابق التشبيهين الواردين في البيت الأخير (كالنسيم نمرح....كالجدول المنساب). ولا يمكن أن نفسر هيمنة الاستعارة مقارنة مع التشبيه في هذا النص، وفي الشعر الرومانسي الذاتيّ عموما، إلا بسعي الشعراء الرومانسيين إلى تحقيق أكبر قدر من التخييل، وتجاوز الصورة الشعرية التقليدية التي كان التشبيه وتقارب أطراف الصورة يشكلان جوهر التخييل فيها.

أما على مستوى الإيقاع الخارجي للنص فنجده مبنيا على وزن بحر الخفيف : (فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن)، ويمكن توضيح ذلك من خلال تقطيع البيت (13) من القصيدة على الشكل التالي :

فهجرت العمـــران تنفـــض كفـــي	عن ردائي غبـــــاره وإهــابـــــي
o-o---/o--o-o-/o-o---	o-o---/o--o--/o-o--o-
فعلاتـــــن/مستفع لـــــن/ فعـــلاتن	فاعـــلاتـــن / متفع لـــن / فعلاتـــن

وقد استعمل الشاعر مختلف الحالات الممكنة في بحر الخفيف ؛ حيث وجدناه يستعمل "فاعلاتن" و"مستفع لن" تارة صحيحتين، وتارة مخبونتين (فعلاتن، متفع لن)، وتارة يستعمل "فاعلاتن" وقد لحقتها علة "التشعيث" في نهاية

بعض الأبيات (فالاتن) ... أما القافية فقد جاءت مطلقة مردفة بالألف الذي سبق حرف الروي (الباء المكسورة).

وقد تعزز الجانب الإيقاعي للقصيدة باستغلال الشاعر لأشكال متعددة من التكرار والتوازي. فعلى مستوى التكرار وظف الشاعر تكرار التطابق في البيتين الأخيرين حيث تكررت كلمة "تارة" ثلاث مرات، وتكرار الترادف في البيتين الأولين، حيث الكلمات (سئمت – ملت – ضجرت) تشترك في نفس المدلول، كما حضر تكرار التناسب من خلال ترديد كلمات متناسبة في السياق كما حصل في البيت (13) حيث كلمتا (كفي) و(إهابي)، تتناسبان في دلالتهما على بعض أعضاء جسم الشاعر.

أما التوازي فقد امتد عبر أبيات متعددة من القصيدة ، حيث تكرار خطاطات صرفية تركيبية يتواتر، ومن أمثلة التوازي البيتان (3 و4) :

ومن الكذب لابسا بردة الصـــــد ق وهذا مسربلا بالكــــذاب

ومن القبح في نقاب جميـــــــل ومن الحسن تحت ألف نـــقاب

كما امتد التوازي عبر الأبيات من (7) إلى (10) حيث تبتدئ هذه الأبيات بصيغة واحدة (الاسم مضافا إلى ياء المتكلم): (وكتابي....وصلاتي....وكؤوسي...ورحيقي...)، كما حضر التوازي بشكل واضح في البيتين (11 و 12)، حيث الخطاطة الصرفية – التركيبية : (فعل الأمر بصيغة المضارع المصدر باللام، والفاعل، والمضاف إليه، والمفعول به) تتكرر أربع مرات :

ولتكحل يد المساء جفـــونـــــي ولتعانق أحلامه أهدابــــــــي

وليقبل فم الصبـــاح جبينـــــــي وليعطــر أريجـــه جلبـــابــــي

ومن المؤكد أن كلا من التكرار والتوازي قد أديا في هذه القصيدة – فضلا عن الوظيفة الجمالية – وظيفة تعبيرية ؛ حيث الكلمات والصيغ والتراكيب المكررة، جاءت لتعبر عن مختلف الانفعالات والأحاسيس التي يحسها الشاعر، وهو يعلن ضجره وملله من عالم المدينة، وتوقه وفرحته بالعالم البديل عالم الطبيعة، أو الغاب.

وبانتقالنا إلى دراسة الأساليب، نجد أن مجموعة منها ساهمت في التعبير عن تجربة الشاعر، ومن هذه الأساليب أسلوب الطباق الذي عكس من خلال الكلمات وأضدادها الصراع النفسي الذي يعانيه الشاعر وهو ممزق بين عالمين: عالم الطبيعة (القفر / الغاب)، وعالم المدينة. ويمكن توضيح هذه الثنائيات الضدية التي عكست هذه التجربة كالتالي : (الكذب ≠ الصدق / القبح ≠ الحسن / المدينة ≠ القفر / العمران ≠ الغاب). ونسجل أيضا في النص هيمنة الجمل الخبرية التي ساهمت في نقل تجربة الشاعر، خاصة الجمل الفعلية الماضية : (سئمت – ملت – تمشت – هجرت – تركت – قضينا...). ولم يحضر من الأساليب الإنشائية إلا فعل الأمر الذي ورد تارة بصيغة فعل الأمر الصريح (اخْرُجْ)، وتارة بصيغة الفعل المضارع المسبوق بلام الأمر (وَلْيَكُ – ولتكحل – ولتعانق – وليقبل – وليعطر). وكل هذه الصيغ حملت دلالة واحدة، هي حث الشاعر على هجران عالم المدينة ومعانقة عالم الطبيعة.

بناء على التحليل السابق، يتبين أن هذا النص قد استطاع أن يعكس لنا أهم الخصائص التي انبنى عليها الشعر الذاتي الرومانسي، حيث وجدنا الشاعر يعبر عن أحساسيه وانفعالاته الذاتية داعيا إلى الاندماج في عالم الغاب أوعالم

الطبيعة، هذا الأخير الذي صوره لنا الشاعر باعتباره نقيضا إيجابيا لعالم المدينة. وقد اتضح لنا من خلال دراسة المعجم أن الشاعر يضفي كل الصفات المحمودة على عالم الغاب، وبالمقابل يلصق كل الصفات المذمومة كالكذب والنفاق والزيف...بعالم المدينة، وبدا لنا أن الذات بما تحتويه من مشاعر وتأملات متماهية مع عالم الغاب مندمجة معه، باعتباره مخلصا لها من عالم الناس المذموم. وقد جاءت الصورة الشعرية عاكسة لهذه النزعة الذاتية، وللدعوة إلى الطبيعة، حيث اتخذ الشاعر من عالم الغاب فضاء لتأثيث صوره الشعرية التي جاءت مغرقة في التخييل مقارنة مع التيار التقليدي الذي مثله البارودي وشوقي وأتباعهما. وإذا كان الشاعر قد حافظ على البنية الإيقاعية للقصيدة التقليدية، حيث اعتمد النظام العمودي، ووزن بحر الخفيف، والقافية الموحدة، فإن هذا لم يمنعه من تلوين إيقاع قصيدته بمشاعره وأحاسيسه، خاصة على مستوى الإيقاع الداخلي (التكرار والتوازي)، الذي أدى كما سبق وظيفة تعبيرية، منسجما بهذا مع المذهب الرومانسي الذي كان همه الأول هو التعبير عن الذات وانشغالاتها، ونفس الوظيفة أدتها الصورة الشعرية التي تلونت فيها صور الطبيعة بتأملات الذات. وقد ساهمت الأساليب البلاغية كذلك، كالطباق، والجمل الخبرية، وبعض الصيغ الإنشائية في نقل تجربة الشاعر بكل ما يختلج فيها من مشاعر الصراع والرفض والحب والكراهية.

وعلى العموم، يمكن اعتبار هذه القصيدة من النماذج المعبرة بعمق عن مضامين التيار الذاتي الرومانسي، وعن خصائصه الفنية التي عكستها الحقول الدلالية، والصور البيانية، والإيقاعات الموسيقية، مما يؤكد ريادة جماعة "الرابطة القلمية"، التي ينتمي إليها الشاعر، في ترسيخ الاتجاه الرومانسي في الشعر العربي الحديث.

أ ـ النص :

يقول رجاء عيد في نص بعنوان "القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد" :

لَيسَ مُجَرّدُ كَسْرِ الشّطْرَيْنِ وَاسْتِخْدَامِ التّفْعِيلَةِ مَيْسماً فَارِقاً بَيْنَ الْقَصِيدَةِ الْجَدِيدَةِ وَالْعَمُودِيَةِ (مَعَ تَحفُّظنَا على الْمُصْطَلَح).

إنّ الْفَارِقَ الأَسَاسيّ هُوَ تَشْكِيلاَتُ الأَدَاءِ اللُغَوِيّ وَتَحَوُّلاَتُ اللُغَةِ الشّعْرِيّةِ، فَالصّيَاغَةُ التّشْكِيلِيّةُ فِي إِيقَاعِيّةِ الْقَصِيدَةِ الْجَدِيدَةِ هِيَ مُفَارَقَةٌ جَمَالِيّةٌ بَيْنَ الْقَالَبِ التّقْلِيدِيّ فِي إِيقَاعِهِ الْمَعْرُوفِ، وَمُسْتَحْدَثَاتِ الشّكْلِ الإِيقَاعِيّ الْجَدِيدِ، فَمِنَ التّفَارُقِ بَيْنَ الشّكْلَيْنِ – أَوِ النّظَامَيْنِ – تَقَلُّصُ الْمَبْنَى فِي الْقَصِيدَةِ الْجَدِيدَةِ وَانْفِسَاحُ الْمَعْنَى وَغَزَارَةُ الإِيحَاءِ وَكَثَافَةُ التّعْبِيرِ.

وَإِنّ كَسْرَ الإِيقَاعِ يُتِيحُ تَجَاوُزَ رتَابَتِهِ فِي تَوَالِيهِ النّمَطِيّ، حَيْثُ يَنْطَلِقُ الإِيقَاعُ – فِي الْقَصِيدَةِ الْجَدِيدَةِ – مِنْ دَاخِلِ الْقَصِيدَةِ وَيَمْتَدُّ فِي فَاعِلِيّةِ تَشْكِيلِهَا وَفِي حَرَكِيّةِ مَسَارِهَا، وَهُوَ إِيقَاعٌ بَاطِنٌ يَحُومُ عَلَى كَوْنِ الْكَلِمَاتِ وَكَيْنُونَةِ الأَدَاءِ.

إِنّ التّجَانُسَ الصّوْتِيّ الْمُتَغَلْغِلَ فِي تَنَاسُقِيّةِ الأَصْوَاتِ اللُغَوِيّةِ – كَمَا فِي نَمَاذِجَ جَيّدَةٍ – وَمُتَعَدّدَةٍ – هُوَ بَدِيلٌ مَشْرُوعٌ عَنْ مُوسِيقِيّةِ الْقَصِيدَةِ الْخَارِجِيّةِ، فَمِنْ بَيْنِ التّوَالِي وَالتّبَادُلِ الصّوْتِيّ يَتَشَكّلُ إِيقَاعٌ مُوَازٍ لِلإِيقَاعِ الدّاخِلِيّ، شَرِيطَةَ أَنْ تَتَوَاءَمَ – بِصُورَةٍ مَا – الْمَسَافَةُ الزّمَنِيّةُ، وَمَعَ ذَلِكَ فَإِنّ تَوَاتُرَاتِ الْقَصِيدَةِ وَتَنَقُّلاَتِهَا الأَدَائِيّةَ هِيَ الّتِي تَتَحَكّمُ فِي بِنْيَتِهَا الْمُوسِيقِيّةِ، فَالتّوَتُّرُ الصّوْتِيُّ – إِنْ جَازَ التّعْبِيرُ – يَنْبَثِقُ مِنْ حَتْمِيّةِ الْفَاعِلِيّةِ الشّعْرِيّةِ مُقْتَرِنَةً بِالتّبَادُلاَتِ الصّوتِيّةِ.

وَتَتَجَلّى فَاعِلِيّةُ الأَصْوَاتِ فِي قُدْرَتِهَا عَلَى إِضَافَةِ "طَبَقَة" دَلاَلِيّة – إِنْ جَازَ التّعْبِيرُ – مِنْ خلاَل "الطّبَقَة" الصّوْتِيّة، وَهِيَ – فِي ذَلِكَ – كَأَنّهَا إِيمَاءٌ مُكَثّفٌ يَخْتَزِلُ إِضَافَاتٍ وَصْفِيّةً أَوْ تَشْبِيهِيّةً أَوْ سِوَاهُمَا، وَكَأَنّهَا – لِذَلِكَ مَعْنًى فَوْقَ الْمَعْنَى.

إِنّ الإِيقَاعَ الصّوْتِيّ فِي تَخَالُفِ مَوْقِعِهِ أَوْ تَشَابُهِ مَوْضِعِهِ يُؤَدّي – بِالضّرُورَةِ – إِلَى تُحَوُّلاَتٍ وَتَبَادُلاَتٍ فِي بِنْيَةِ الشّكْلِ اللُغَوِيّ وَفِي دَلاَلَةِ الْعَلاَقَاتِ (...).

إِنّ تَبَادُلاَتِ الصّوْتِ وَتَحَوُّلاَتِهِ الْمَكَانِيّةَ، وَإِنّ ابْتِنَاءَ التّوَالِيَاتِ الصّوْتِيّةِ الّتِي تَتَمَازَجُ وَتَتَضَامُّ مَعَ الْبِنْيَةِ التّعْبِيـــرِيّةِ تَتَوَحّدُ وَتَتَشَاكَلُ مَعَ صَيْرُورَةِ النّسَقِ وَالسّيَاقِ (...).

كَمَا أَنّ التّمَاثُلاَتِ النّغَمِيّةَ وَتَبَادُلاَتِهَا الإِيقَاعِيّةَ تَتَشَابَكُ فِي تَوَحُّدٍ عُضْوِيّ مَعَ الْحَالَةِ الشّعْرِيّةِ فِي تَقَلُّبَاتِهَا وَتَوَفُّزَاتِهَا (...).

إِنّ "التّدْوِيرَ" يُجَسّدُ إِضَافَةً فَنّيّةً تُتِيحُ تَدَفُّقَ الأَدَاءِ مُتَجَاوِزَةً حُدُودِيّةَ السّطْرِ الشّعْرِيّ، وَانْغِلاَقَ الْمَعْنَى عَلَيْهِ،

وَلِذَا فَهُوَ – التَّدْوِيرُ – مَنْجَاةٌ أَيْضاً مِنْ بَتْرِ الْكَلِمَاتِ أَوْ تَعْلِيقِهَا لِسُطُورٍ تَالِيَةٍ، كَمَا فِي نَمَاذِجَ مُتَعَدِّدَةٍ.

وَالْقَصِيدَةُ الْمُدَوَّرَةُ – كَذَلِكَ – تَتَمَكَّنُ مِنَ الْهُرُوبِ مِنْ مَخَاطِرِ الْغِنَائِيَّةِ، أَوْ وَاحِدِيَّةِ الصَّوْتِ، وَهِيَ – لِذَلِكَ – تَكَادُ تُنَافِسُ خُصُوصِيَّةَ فُنُونٍ مُجَاوِرَةٍ كَالْقِصَّةِ وَالْمَسْرَحِيَّةِ مِنْ حَيْثُ التَّصَارُعُ أَوِ التَّأَزُّمُ أَوْ تَعَدُّدِيَّةُ الأَصْوَاتِ.

وَمَعَ ذَلِكَ فَلاَ تَخْلُو ظَاهِرَةُ "التَّضْمِيـــنِ" مِنْ إِشْكَالاَتٍ أَوْ مَحَاذِيرَ، قَدْ يَكُونُ مِنْهَا : أَنَّ الْقَارِئَ يَلْهَثُ خَلْفَ الْجُمَلِ الَّتِي تَتَلاَحَقُ وَتَتَوَالَى وَلاَ تَتَوَقَّفُ، حَيْثُ يَظَلُّ الْمَعْنَى يَتَنَاسَلُ مِنْهُ مَعْنًى أَوْ مَعَانٍ عَلَى امْتِدَادِ الْقَصِيدَةِ.

وَقَدْ يَكُونُ مِنْهَا مَا يَتَّصِلُ بِمُوسِيقِيَّةِ التَّدْوِيــرِ، فَأَيَّةُ وَقْفَةٍ تَعْنِي انْكِسَارَ الإِيقَاعِ وَتَشَرْذُمَ النَّغَمِ، وَمِنْ هُنَا قَدْ تَضْطَرُّ الْقَصِيدَةُ الْمُدَوَّرَةُ – حِفَاظاً عَلَى تَسَلْسُلِ نَغَمِهَا وَإِيقَاعِهَا – إِلَى حَشْوٍ وَتَزَيُّدٍ لِلصِّفَاتِ الَّتِي تَتَحَوَّلُ إِلَى رَذَاذٍ لَفْظِيٍّ لاَ غَنَاءَ فِيهِ، أَوْ إِلَى تَتَابُعِ الإِضَافَاتِ بِمَا لَهَا مِنْ ثِقَلٍ وَنَشَازَاتٍ، وَقَدْ يَكُونُ مِنْ مَخَاطِرِ التَّدْوِيرِ – أَيْضاً – مَا تُعَانِي مِنْهُ كَثْرَةٌ مِنَ الْقَصَائِدِ الْمُدَوَّرَةِ مِنْ تَزَاحُمِ "الصُّوَرِ" وَتَكَدُّسِهَا وَتَلاَحُقِهَا، أَوِ انْقِطَاعِهَا وَتَشَتُّتِهَا.

(...) وَرُبَّمَا يَتَمَكَّنُ التَّدَاعِي إِذَا تَلَبَّسَ بِنَسِيجِ الْقَصِيدَةِ الْمُدَوَّرَةِ أَنْ يُهَيِّءَ لِلْقَارِئِ مُشَارَكَةً فِي تَتَبُّعِ الاِنْدِفَاقِ الشُّعُورِيِّ وَاللاَّشُعُورِيِّ الَّذِي هُوَ – بِطَبِيعَتِهِ – يَقُومُ عَلَى التَّوَالِي الْمُتَوَلِّدِ مِنْ سِوَاهُ، وَقَدْ يُتِيحُ التَّدَاعِي وَالتَّحَاوُرُ الدَّاخِلِيُّ مَنْجَاةً لِلْقَصِيدَةِ الْمُدَوَّرَةِ.

(...) مِنْ مُنْجَزَاتِ الْقَصِيدَةِ الْجَدِيدَةِ أَنَّ الْكَلِمَةَ لاَ تَعْنِي حَدَّهَا اللَّفْظِيَّ، وَإِنَّمَا تَعْنِي مَا تَسْتَدْعِيهِ طَاقَتُهَا اللُّغَوِيَّةُ مِنْ مَدْلُولٍ آخَرَ يَتَشَكَّلُ فِي سِيَاقِهَا، إِنَّهَا – الْقَصِيدَةُ – تُحَرِّرُ الْمُفْرَدَةَ مِنْ إِسَارِ الْجُمْلَةِ، أَوْ مِنْ حُدُودِ الْعِبَارَةِ، وَقَدْ تَعْبَثُ – كَذَلِكَ – بِالدَّلاَلاَتِ فِي عَلاَقَاتِهَا النَّمَطِيَّةِ، وَكَأَنَّ الْمَعْنَى – لِذَلِكَ – هُوَ جَدَلِيَّةُ الْمَعْنَى فِي تَلَبُّسَاتِهِ وَتَحَوُّلاَتِهِ، وَرُبَّمَا يَسْتَحِيلُ ضَبْطُهُ فِي مَنْطِقِ دَلاَلَةٍ وَاحِدَةٍ تُشِيـــرُ إِلَى وَاقِعٍ مَادِيٍّ مَحْسُوسٍ، أَوْ تَصَوُّرٍ ذِهْنِيٍّ مَحْدُودٍ.

فَقَدْ تَكْمُنُ فِي خَفَايَا الشُّعُورِ جَوَانِبُ مُسْتَتِرَةٌ لاَ يُمْكِنُ الْقَبْضُ عَلَيْهَا بِشَبَكَةِ الْمَنْطِقِ اللُّغَوِيِّ، وَمِنْ ثَمَّ يَكُونُ التَّعْبِيـــرُعَنْهَا مُغَلَّفاً بِغِلاَفَةٍ تَبِيـــنُ وَلاَ تُبِيـــنُ، وَيَظَلُّ الْمَعْنَى أَشْبَهَ بِالْمَاعَاتٍ تَنْفُثُ مُرَاوِحَةً وَمُدَاخَلَةً بَيْنَ الْمَحْدُودِ وَاللاَّمَحْدُودِ.

وَلَيْسَتِ الْقَصِيدَةُ فِي دَلاَلَتِهَا مَعْرِفَةً مُحَدَّدَةً يُمْكِنُ اسْتِخْلاَصُهَا مِنْ مَوْضُوعٍ أَوْ مَضْمُونٍ مُحَدَّدٍ أَوْ مُقَنَّنٍ. إِنَّ هُوِيَّةَ الْمَعْنَى – فِي الْقَصِيدَةِ الْجَدِيدَةِ – هُوِيَّةٌ تَرْكِيبِيَّةٌ. وَهِيَ شَبَكَةٌ مُتَدَاخِلَةٌ مِنَ اللاَّمُتَنَاهِي وَاللاَّوَعْيِ وَنَقِيضِهِمَا، وَكَلِمَاتُهَا لاَ تَكْشِفُ عَنْ نَفْسِهَا إِلاَّ فِي بِنْيَةِ الْقَصِيدَةِ ذَاتِهَا.

إِنَّ اللُّغَةَ – فِي الْقَصِيدَةِ الْجَدِيدَةِ – لاَ تَنْفِي أُحَادِيَّةَ الْمُفْرَدَةِ وَإِنَّمَا تَتَجَاوَزُهَا، فَتَضَامُّ الْمُفْرَدَةِ فِي وَحْدَتِهَا الْجُزْئِيَّةِ مَعَ الْحَلْقَةِ الْكُبْرَى الَّتِي تَدُورُ فِي حَرَكَتِهَا، وَالَّتِي هِيَ – الْقَصِيدَةُ – صِرَاعٌ ضِدَّ تَجَذُّرِ الدَّلاَلاَتِ اللُّغَوِيَّةِ.

إِنَّ مَا يَنْطَبِعُ فِي وِجْدَانِنَا لَحْظَةَ رُؤْيَتِنَا لِعِقْـــدٍ جَمِيلٍ لاَ يَكُونُ مِنْ "تَرَاصِّ" حَبَّاتِهِ، وَإِنَّمَا يَنْطَبِعُ جَمَالُهُ مِنْ عَلاَقَاتِ كُلِّ حَبَّةٍ بِسِوَاهَا. وَكُلُّ قَصِيدَةٍ جَيِّدَةٍ. تَخْلُقُ تِلْكَ الْعَلاَقَاتِ فِي تَشْكِيلٍ لُغَوِيٍّ مُفَارِقٍ لِسِوَاهَا. وَإِذَا عُدْنَا إِلَى "الْعِقْدِ" – مَرَّةً أُخْرَى – فَقَدْ تُعَادُ عَلاَقَاتُ حَبَّاتِهِ وَتَشَكُّلاَتُهَا وَتَشْكِيلُهَا، وَهِيَ هِيَ، وَلَكِنَّهَا – هَذِهِ الْمَرَّةَ – تَكْتَسِبُ فِي

عَلاَقَاتِهَا الْجَدِيدَة حَيَوِيَّةً وَابْتِكَاراً مِنْ خِلاَلِ الْعَلاَقَاتِ اللُّغَوِيَّةِ فِي كَوْنِهَا التَّرْكِيبِيِّ الْمُؤَطَّرِ فِي سِيَاقِ الْخِطَابِ الشِّعْرِيِّ.

وَلأَنَّ الْقَصِيدَةَ الْجَدِيدَةَ مُغَامَرَةٌ وَمُجَازَفَةٌ، فَصُوَرُهَا مُرَكَّبَةٌ وَمُعَقَّدَةٌ. وَقَدْ تَكُونُ مُرْبِكَةً، فَتَشْكِيلُهَا قَدْ يَضُمُّ مِنَ الْفُنُونِ الصَّامِتَةِ: الرَّسْمَ وَالنَّحْتَ، وَيَضُمُّ مِنَ الْفُنُونِ السَّمْعِيَةِ الإِيقَاعَاتِ فِي تَوَافُقِهَا أَوْ تَرَافُقِهَا، بِالإِضَافَةِ إِلَى إِفَادَتِهَا – كَمَا فِي نَمَاذِجَ مُتَعَدِّدَةٍ – مِنَ الْقَصِّ وَالْمَسْرَحِ. وَلَكِنَّهَا فِي ذَلِكَ تَتَنَاسَقُ مَعَ مُتَغَيِّرَاتٍ بَاطِنِيَّةٍ تَدْفَعُ إِلَى ذَلِكَ التَّدَاخُلِ فِي تَرْكِيبِهَا، وَمِنْ ثَمَّ قَدْ تَعْتَمِدُ الْقَصِيدَةُ عَلَى خَيْطٍ مُتَعَرِّجٍ، قَدْ يَبْدُو لِلَحْظَةٍ أَنَّهُ عِدَّةُ خُيُوطٍ تَتَجَاوَرُ، وَلَكِنَّهُ حَرَكَةٌ صَاعِدَةٌ حِيناً وَهَابِطَةٌ حِيناً آخَرَ.

وَإِنَّهَا – كَذَلِكَ – حَلَقَاتٌ تَتَدَاخَلُ، وَدَوَائِرُ تَتَوَالَى، وَجَمِيعُهَا لاَ تَنْفَصِلُ فِيهَا وَاحِدَةٌ عَنْ سِوَاهَا، وَمِنْ ثَمَّ فَالصُّورَةُ – وَالصُّوَرُ– هِيَ رُؤْيَةُ الْقَصِيدَةِ وَرُؤْيَاهَا. وَلِذَا فَالدَّلاَلاَتُ لاَ تَتَمَايَزُ عَنِ الصُّورَةِ أَوِ – الصُّوَرِ، فَكِلاَهُمَا قَسِيمُ صَاحِبِهِ.

⊙ مجلة "فصــول" (المصرية) – الجزء : I(عدد خاص بالشعــر العربي المعاصر). المجلد : 154 - العدد : 2 - صيف 1996. ص : 172 - 175 (بتصرف).

ب- الأسئلة :

اكتب موضوعا إنشائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص النظري، مستثمرا مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطالب التالية :

- تأطير النص ضمن حركة تطور الشعر العربي الحديث، مع وضع فرضية لقراءته.
- تحديد القضية الأدبية التي يطرحها النص، وعرض أهم العناصر المكونة لها.
- إبراز مظاهر التجديد والتجدد التي حفلت بها القصيدة العربية الجديدة.
- بيان المنهجية التي اعتمدها الكاتب في بناء النص، وإبراز الوسائل المعتمدة في معالجة القضية المطروحة.
- صياغة خلاصة تركيبية تتضمن أهم النتائج المتوصل إليها، مع إبداء الرأي الشخصي حول النص.

تحليـــل النص

عمدت القصيدة العربية الحديثة، أو قصيدة "التفعيلة"، أو "الشعر الحر"...، انطلاقا من بداية عقد الخمسينيات من القرن الماضي، إلى تكسير البنية التقليدية للشعر العربي بعد أن استنفدت في نظر الشعراء الرواد الأوائل مبررات الاستمرار في الوجود لأسباب وعوامل مختلفة يتفاعل ضمنها ما هو سياسي مترتب على آثار الحرب العالمية الثانية، وحركات التحرر والاستقلال في الأقطار العربية، ونكبة فلسطين 1948.... بما هو اجتماعي ناتج عن الاختلالات والاضطرابات في التركيبة الاجتماعية لبعض التشكيلات والفئات المحلية. بالإضافة إلى ظواهر مختلفة كالفقر والجهل والتخلف ...، وماهو ثقافي وفني بوجه عام ؛ كقضايا الهوية الحضارية والثقافية الخاصة بالإنسان العربي، ومدى قدرته على الانفتاح والتفاعل والحوار مع مختلف القيم والنظريات والتصورات الإنسانية والفكرية والجمالية الوافدة عليه من الغرب، وغيرها من الانشغالات والهواجس الأدبية والفنية التي عني بها في معتركات

الصراع الإيديولوجية، وضروب السجالات الثقافية التي خاض غمارها وخبر مضمارها : (القومية، الماركسية، الوجودية ، السوريالية...). وإذا كان الشعراء هم أول من دشن هذه الخطوة نحو تكسير البنية الفنية للقصيدة العربية التقليدية، فهذا لا ينفي وجود حركة نقدية هامة كانت تواكبهم وتدعمهم ؛ هذه الحركة التي قادها مجموعة من الكتاب والنقاد، من بينهم الكاتب والناقد رجاء عيد، وذلك من خلال هذا النص الذي يحمل عنوان "القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد".

إنه بمجرد قراءتنا لبداية النص، نستطيع أن نضع اليد على مؤشر قوي دال على موضوعه ؛ ذلك أن عبارة "كسر الشطرين" توجهنا بسهولة إلى افتراض بأن هذا الموضوع يتعلق بتكسير البنية في الشعر العربي الحديث.

إذن، ما هي القضية الأدبية التي يطرحها النص ؟ وما هي أبرز العناصر المكونة لها ؟ وما هي مختلف مظاهر التجديد والتجدد التي حفلت بها القصيدة العربية الجديدة ؟ وما هي الطريقة المنهجية والوسائل الاستدلالية التي اعتمدها الكاتب في معالجة هذه القضية ؟ وإلى أي حد استطاع أن يقدم لنا تصورا نظريا واضحا حول مظاهر تكسير البنية في الشعر العربي الحديث ؟

إذا كانت القضية الأدبية (المحورية) التي يطرحها الكاتب في هذا النص تتعلق بإقدام القصيدة العربية "الحديثة"، في إطار سعيها الحثيث إلى التجديد والتجدد، على تكسير البنية التقليدة للقصيدة " العمودية" (مع إعلان تحفظه على المصطلح)، فإن مجموع العناصر التي تتشكل منها هذه القضية نفسها يتحدد في المستويات التالية :

– جدة الشكل الجمالي في نظام القصيدة الشعرية العربية (من : بداية النص... إلى : ... وكثافة التعبير).

–الإيقاع الشعري الجديد ومكوناته الصوتية المتفاعلة (من: وإن كسر الإيقاع...إلى:...منجاة للقصيدة المدورة).

– التركيب اللغوي الشعري في القصيدة العربية الجديدة (من : من منجزات القصيدة الجديدة ... إلى : .... المحدود واللامحدود).

– الدلالة الشعرية وخصائصها الفنية المبتكرة في القصيدة الجديدة (من : وليست القصيدة في دلالاتها معرفة ... إلى : ..آخر النص.).

ومن ثمة يمكننا إجمالا الوقوف عند مختلف مظاهر التجديد والتجدد التي حفلت بها القصيدة العربية "الجديدة"، والتي استطاعت بفضلها أن تحقق فرادتها الجمالية والتعبيرية، وذلك لما عمد أصحابها من المبدعين والشعراء العرب المعاصرين إلى تكسير البنية التقليدية للقصيدة العمودية، والتمرد على سلطة مقوماتها وشروطها الفنية الجاهزة والمتوارثة، وتنحصر أهم المظاهر التجديدية لهذه القصيدة – حسب تصور الكاتب – في المستويات والخصائص التالية :

- **شكل أو نظام القصيدة** : كسر الشطرين، والصياغة التشكيلية للقصيدة، ومستحدثات الشكل الجديد، وتقلص المبنى...

- **الإيقاع والموسيقى** : تعويض الإيقاع الخارجي بنظيره الداخلي، والحرص على تجانس وتناسق الأصوات اللغوية وفقا لمبدأي التوالي والتبادل في القصيدة، وارتباط مختلف التبادلات الصوتية وتحولاتها المكانية

بخصوصيات الحالة الشعرية واختلافاتها وتقلباتها، التدوير [العروضي] وعلاقة القصيدة المدورة بالدلالة والإيقاع الشعريين...

- **التركيب اللغوي** : تحرير المفردة اللغوية من إسار الجملة، أو تخطيها حدود العبارة في القصيدة ...

- **الدلالة الشعرية** : الهوية التركيبية والمتداخلة للمعنى المتشكل في بنية القصيدة ذاتها (لا من خارجها)، والتفاعل والعضوية والوحدة، وكذلك تجاوز لغة القصيدة لأحادية (مدلول) المفردة، وصراعها (أي القصيدة) ضد كل تجذر للدلالات اللغوية...

- **الصورة الشعرية** : انفتاح الصورة في القصيدة الجديدة على مختلف الفنون : الصامتة والسمعية ... واستجابتها في ذلك للمتطلبات الفنيّة للقصيدة ومتغيراتها الباطنية على نحو مركّب ومتناسق...

ولما كانت هذه المظاهر، على تعدّدها واختلاف مستوياتها وخصائصها اللغوية والفنية المتفاعلة، تراوح على نحو متفاوت وملحوظ بين السلب والإيجاب، والضعف والقوة ...فإنها تؤكد بذلك انطلاقا من موقعها النصي في بنية القصيدة " الجديدة" الحرص البالغ لمبدعيها من الشعراء العرب المعاصرين على تكسير البنية التقليدية للشعر العربي القديم ومحاولتهم الدؤوبة التمرُّد على سلطة وصرامة حدوده وقوالبه.

وقد استعان الكاتب لإبراز مظاهر التجديد في القصيدة الحديثة بمعجم نقدي يتوزع بين أربعة حقول دلالية هي :

1 - **حقل دال على الشكل أو البنية بشكل عام** : (القصيدة الجديدة - العمودية - تحولات اللغة الشعرية- الصياغة التشكيلية - القالب التقليدي - المبنى - بنية الشكل اللغوي - النسق ...).

2 - **حقل دال على المستوى الصوتي** : (كسر الشطرين - التفعيلة - تشكيلات الأداء - إيقاعية القصيدة- الشكل الإيقاعي - كسر الإيقاع - إيقاع باطن - كينونة الأداء - التجانس الصوتي - موسيقية القصيدة- فاعلية الأصوات- إيقاع مواز - الإيقاع الداخلي - التبادلات الصوتية - التوتر الصوتي - التماثلات النغمية - التدوير- النغم...).

3 - **حقل دال على المستوى الدلالي** : (طبقة دلالية - انفساح المعنى - غزارة الإيحاء - كثافة التعبير - إيماء مكثف - معنى فوق المعنى - البنية التعبيرية - انغلاق المعنى - جدلية المعنى - موضوع - هوية المعنى - صور معقدة...).

4 - **حقل دال على المستوى التركيبي** : (توحد عضوي - الجملة - هوية تركيبة - شبكة متداخلة - تضام المفردة مع الحلقة الكبرى - علاقات لغوية - كونها التركيبي - حلقات تتداخل...).

والعلاقات بين هذه الحقول الدلالية هي علاقات تداخل وتكامل، حيث لا يمكن - حسب الكاتب - الفصل بين المستويات الإيقاعية للقصيدة الجديدة، وبين مستوياتها الأخرى التركيبية والدلالية ؛ على اعتبار أن كسر القصيدة الجديدة للشكل العمودي قد تم على صعيد كل المستويات السابقة. وإذا كان معجم الإيقاع هو المهيمن، فلأن ذلك يرجع إلى أن كسر الشكل الإيقاعي (البنية الإيقاعية) يعد أهم إنجاز حققته القصيدة الجديدة.

إن معالجة الكاتب للقضية المطروحة، وما يرتبط بها من عناصر جزئية، جعلته يتبع مسارا منهجيا وحجاجيا يقوم على تعدد الوسائل وتنوع الأساليب. فبالنسبة للمنهجية المعتمدة في بناء النص يمكننا القول إن الكاتب قد

وظف **الطريقة الاستنباطية** ؛ بحيث انطلق من عرض تصوّره الشخصي في البداية مؤكّداً ما اعتبره تجديداً وتجدّداً "في القصيدة الجديدة"، ومفارقتها أو مغايرتها لسابقتها القصيدة "العمودية"، ليتحوّل إلى دراسة البنية اللغوية الشعرية للقصيدة الجديدة، وما تضمّه من مستويات وخصائص فنّية مختلفة؛ كالإيقاع، والتركيب، والدلالة، والصورة ...إلخ، ومن ثمة عمد الكاتب إلى التحليل وعرض كل التفاصيل والجزئيات الممكنة بخصوص هذه القضية (الإيقاع الداخلي، فاعلية الأصوات، التدوير، التضمين، المفردة اللغوية، الجملة والعبارة ...إلخ...) حتى يكشف من خلال ذلك خصوصية الأداء الجمالي والفني للقصيدة "الجديدة"، ويتسنّى له كذلك رصد ومتابعة مختلف تحولات لغتها الشعرية، وهو ما دفع به إلى توظيف عدد من الأساليب الحجاجية بدءاً **بالإخبار**، حيث نلاحظ في هذا الصدد هيمنة الجمل الخبرية ذات الحضور القوي في النص (إن الفارق الأساسي هو تشكيلات الأداء اللغوي وتحولات اللغة الشعرية...، ينطلق الإيقاع – في القصيدة الجديدة – من داخل القصيدة ...، ...والقصيدة المدوَّرة – كذلك – تتمكن من الهروب من مخاطر الغنائية أو واحدية الصوت...إلخ)، واعتماد التفسير بالارتكاز على **الوصف** المسترسل للمكونات والخصائص الفنية كما هو الحال في تشبيه الكاتب لغة القصيدة الجديدة بـــ"العقد" حيث «تضام المفردة في وحدتها الجزئية مع الحلقة الكبرى التي تدور في حركتها». ومن ثمة فـــ «إن ما ينطبع في وجداننا لحظة رؤيتنا لعقد جميل لا يكون من "تراص" حبّاته، وإنما ينطبع جماله من علاقة كل حبّة بسواها. وكل قصيدة جيّدة تخلق تلك العلاقات في تشكيل لغوي مفارق لسواها»، فضلا عن توظيف **المقارنة** لإقناع المتلقي بحصيلة الخلاصات والنتائج المتوصل إليها، وتبيُّنه مكامن المغايرة والاختلاف، أو سمات المشابهة والتماثل بين الطرفين المقارن بينهما ؛ أي القصيدتين : الجديدة والعمودية، حيث يقول الكاتب في بداية النص : «ليس مجرّد كسر الشطرين واستخدام التفعيلة ميسماً فارقاً بين القصيدة الجديدة والقصيدة العمودية...».

كما حرص الكاتب أيضاً على تحقيق **الاتساق والتماسك** بين أجزاء النص وأطرافه ومكوناته، بحيث تترابط الأفكار وتنتظم الجمل والفقرات على نحو ملحوظ من خلال عدد من الروابط اللفظية والمعنوية ؛ كالربط الإحالي بواسطة الضمائر، أو أسماء الإشارة، أو الأسماء الموصولة. ثم هناك أيضا الربط بواسطة الوصل، كالربط التماثلي (الواو – أو – الفاء – كما – أيضا)، والربط العكسي (وإنما – لا – لكن)، والربط السببي (إنْ – لذا – من هنا – إذا – لأن) والربط الزمني (لحظة – حينا – حينا آخر). ثم هناك كذلك الربط بواسطة التكرار والترادف : (الأداء اللغوي/اللغة الشعرية/الدلالات اللغوية...إيقاعية القصيدة/ الإيقاع/موسيقية القصيدة الخارجية/ التماثلات النغمية...إلخ)، والتعارض والتضاد : (موسيقية القصيدة الخارجية / الإيقاع الداخلي، المفردة / الجملة/العبارة، حركة صاعدة حيناً/حركة هابطة حيناً آخر...)، والتوكيد : (إن الفارق الأساسي...، إن كسر الإيقاع...، إن تبادلات الصوت...، إن التدوير يجسّد إضافة..، إن اللغة في القصيدة...إلخ)، وربط الجزء بالكل (أوالعكس) : (ليس مجرد كسر الشطرين واستخدام التفعيلة ...إن الفارق الأساسي هو تشكيلات الأداء اللغوي وتحولات اللغة الشعرية ...إلخ).

وإذا كانت لغة النص يطغى عليها طابع التقرير والمباشرة، فإن مَرَدّ ذلك إلى أن غاية الكاتب هي توضيح

الفكرة وترسيخها في ذهن المتلقي، وهي في ذلك لغة نقدية تحليلية يحرص صاحبها، استجابة منه لمتطلّبات القضية التي يعرضها النص أولا، وموقفه الخاص منها ثانياً، على المزاوجة بين مفاهيم "تراثية" (قديمة) يفرضها الحديث عن القصيدة العمودية (التدوير، التضمين ...إلخ)، وأخرى حداثية (معاصرة) أشد هيمنة وأقوى حضوراً من سابقاتها استدعتها متابعة الكاتب لمظاهر القصيدة الجديدة، ورصده لأهم خصائصها اللغوية والتعبيرية (الاتدفاق الشعوري واللاشعوري، اللامتناهي، اللاوعي، صورها [القصيدة الجديدة] معقدة ومركبة، الفنون الصامتة، الفنون السمعية، ...إلخ).

إن ما يطرحه الكاتب من قضايا وأفكار، وما يوظفه من مصطلحات ومفاهيم، يحتاج إلى قراءة متخصصة تحقق للنص انسجامه. وللوصول إلى هذه الغاية، فإنه يراهن على مدى قدرة القارئ على الفهم والتأويل، وما يرتبط بذلك من عمليات مختلفة، كما يراهن كذلك على معرفته الخلفية وكيفية انتظامها في ذاكرته على شكل بنيات ذهنية كالأطر، والمدونات، والخطاطات، والسيناريوهات ؛ فهو يفترض مثلا معرفة القارئ بإطار الشعر، وبسيناريو القصيدة، وبمدونة التجديد... وغيرها من القدرات المعرفية والمهارات المنهجية التي تمكنه من إنجاز قراءة منسجمة للنص.

بناء على ما تقدم من معطيات نظرية يتبين انحياز الكاتب للقصيدة "الجديدة"، وانتصاره لما ميّزها من مظاهر إيجابية متعدّدة ومتنوعة في مسار دفاعها عن حقها في الوجود، والخروج بها عن إسار عمود الشعر القديم، وتكسير بنيته التقليدية الموروثة على مستويات فنية وتعبيرية عضوية ومتفاعلة شتّى لا تخص الشكل أو النظام الخارجي لوحده، بل تتجاوزه لتشمل بنية اللغة الشعرية لهذه القصيدة "الجديدة" ككل ؛ أي الموسيقى والإيقاع، والتركيب اللغوي، والدلالة الشعرية، وكذلك الصورة الفنية ...

وبحكم أن النص عرض نظري، يهدف بالأساس إلى التعريف بالقضية المطروحة، ومحاولة تقريب عناصرها من إدراك المتلقي، فقد اعتمد الكاتب مسارا منهجيا وحجاجيا يقوم على مجموعة من الوسائل والأساليب، كالطريقة الاستنباطية، والإخبار، والوصف، والمقارنة، واللغة التقريرية المباشرة، بالإضافة إلى الحرص على تماسك النص واتساقه باستعمال الروابط اللفظية والمعنوية المناسبة. أما تحقيق الانسجام فهو مشروط بمدى قدرة القارئ على الفهم والتأويل، وما يكتسبه من معرفة خلفية منتظمة في ذاكرته على شكل بنيات ذهنية.

باختصار شديد، لقد وُفّق الكاتب في عرض القضية وتناولها وتحليلها تحليلاً ضافياً وشمولياً بالوقوف عند مختلف مظاهر القصيدة العربية الجديدة وفق خطوات منهجية منطقية وواضحة، واعتماد مجموعة من الإجراءات المتدرّجة والمتضافرة التي تراعي تعدّد مستويات البنية اللغوية العضوية والمتفاعلة لهذه القصيدة، وكذلك تتبّع مجموع خصائصها الفنية والتعبيرية على نحو يكشف عمّا حقّقته من فرادة إبداعية وشعرية خاصة من حيث : النظام أو الشكل، الإيقاع والموسيقى، التركيب أو الوحدة، الدلالة والصورة ...إلخ...في مسار تحرّرها الطويل باتجاه التجدّد والتجديد بكسر طوق البنية التقليدية للقصيدة العربية، والتمرّد على إسار عمودها القديم وسلطته الصارمة.

أ ـ النص :

قال الشاعر أمل دنقل في قصيدة بعنوان "مقابلة خاصة مع ابن نوح" :

جَاءَ طُوفَانُ نُوحْ !

... ...

اَلْـــمَدِينَةُ تَغْرَقُ شَيْئاً .. فَشَيْئاً

تَفِرُّ الْعَصَافِيرُ،

وَالْـــمَاءُ يَعْلُو.

عَلَى دَرَجَاتِ الْبُيُوتِ – الْحَوَانِيت – مَبْنَى الْبَرِيدِ

– الْبُنُوك – التَّمَاثِيل (أَجْدَادِنَا الْخَالِدِينَ) – الْـــمَعَابِدِ –

أَجْوِلَةِ الْقَمْحِ – مُسْتَشْفَيَاتِ الْوِلاَدَةِ – بَوَّابَةِ السِّجْنِ

– دَارِ الْوِلاَيَةِ –

أَرْوِقَةِ الثُّكنَاتِ الْحَصِينَةْ.

اَلْعَصَافِيرُ تَجْلُو ...

رُوَيْداً ...

رُوَيْداً...

وَيَطْفُو الإِوَزُّ عَلَى الْـــمَاءِ،

يَطْفُو الأَثَاثُ ..

وَلُعْبَةُ طِفْلٍ ..

وَشَهْقَةُ أُمٍّ حَزِينَةْ

وَالصَّبَايَا يُلَوِّحْنَ فَوْقَ السُّطُوحْ !

جَاءَ طُوفَانُ نُوحْ.

هَاهُمُ "الْحُكَمَاءُ" يَفِرُّونَ نَحْوَ السَّفِينَةْ

الْـــمُغَنُّونَ – سَائِسُ خَيْلِ الأَمِيرِ – الْـــمُرَابُونَ –

قَاضِي الْقُضَاة

(.. وَمَمْلُوكُهُ !) –

حَامِلُ السَّيْفِ – رَاقِصَةُ الْمَعْبَدِ

(ابْتَهَجَتْ عِنْدَمَا انْتَشَلَتْ شَعْرَهَا الْمُسْتَعَارَ)

– جُبَاةُ الضَّرَائِبِ – مُسْتَوْرِدُو شُحْنَاتِ السِّلاَحِ –

عَشِيقُ الأَمِيرَةِ فِي سَمْتِهِ الأُنْثَوِيِّ الصَّبُوحْ !

جَاءَ طُوفَانُ نُوحْ

هَا هُم الْجُبَنَاءُ يَفِرُّونَ نَحْوَ السَّفِينَةْ.

بَيْنَمَا كُنْتُ..

كَانَ شَبَابُ الْمَدِينَةْ

يُلْجِمُونَ جَوَادَ الْمِيَاهِ الْجَمُوحْ

يَنْقُلُونَ الْمِيَاهَ عَلَى الْكَتِفَيْنِ

وَيَسْتَبِقُونَ الزَّمَنَ

يَبْتَنُونَ سُدُودَ الْحِجَارَةْ

عَلَّهُمْ يُنْقِذُونَ مِهَادَ الصِّبَا وَالْحَضَارَةْ

عَلَّهُمْ يُنْقِذُونَ .. الْوَطَنَ !

.. صَاحَ بِي سَيِّدُ الْفُلْكِ – قَبْلَ حُلُولِ

السَّكِينَةْ :

"انْجُ مِنْ بَلَدٍ .. لَمْ تَعُدْ فِيهِ رُوحْ"

قُلْتُ :

طُوبَى لِمَنْ طَعِمُوا خُبْزَهُ ..

فِي الزَّمَانِ الْحَسَنْ

وَأَدَارُوا لَهُ الظَّهْرَ

يَوْمَ الْمِحَنْ !

وَلَنَا الْمَجْدُ – نَحْنُ الّذِينَ وَقَفْنَا
(وَقَدْ طَمَسَ اللهُ أَسْمَاءَنَا !)

نَتَحَدَّى الدَّمَارَ ..
وَنَأْوِي إِلَى جَبَلٍ لاَ يَمُوتُ
(يُسَمُّونَهُ الشَّعْبَ !)

نَأْبَى الْفِرَارَ ..
وَنَأْبَى النُّزُوحْ !

... ...

... ...
... ...
كَانَ قَلْبِي الّذِي نَسَجَتْـهُ الْجُرُوحْ
كَانَ قَلْبِي الّذِي لَعَنَتْـهُ الشُّـرُوحْ
يَرْقُدُ – الآنَ – فَوْقَ بَقَايَا الْمَدِينَـهْ
وَرْدَةً مِنْ عَطَنْ
هَادِئاً
بَعْدَ أَنْ قَالَ "لاَ" لِلسَّفِينَهْ
... وَأَحَبَّ الْوَطَنْ !

◎ الأعمال الشعرية الكاملة (أوراق الغرفة 8). دار العودة – بيروت، ومكتبة مدبولي – القاهرة. الطبعة : 2/ 1985. ص : 393 - 396.

ب. الأسئلة :

اكتب موضوعا إنشائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص، مستثمرا مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطـالب التالية :

- صياغة تمهيد مناسب للنص، مع وضع فرضية لقراءته.
- تكثيف المعاني الواردة في النص.
- تحديد الحقول الدلالية المهيمنة في النص والمعجم المرتبط بها، وإبراز العلاقات القائمة بينها.
- رصد خصائص النص الفنية، وبيان وظائفها.
- تركيب نتائج التحليل، وإبراز مدى تمثيل النص لظاهرة تكسير البنية في الشعر العربي الحديث.

تحليـــل النص

عرفت القصيدة العربية المعاصرة ابتداء من خمسينيات القرن العشرين تحولات فنية وجمالية استطاعت بواسطتها تجاوز القصيدة العربية التقليدية، وذلك عن طريق تكسير شكلها النمطي الصارم، وبنيتها الفنية المتوارثة منذ أقدم العصور الأدبية، سواء على مستوى المعجم، أو مستوى الإيقاع، أو مستوى الصورة، أو مستوى الدلالة ... ويعتبر الشاعر المصري أمل دنقل من أبرز الشعراء الذين انخرطوا في هذه المغامرة الفنية، وذلك من خلال مجموعة من دواوينه الشعرية التي نذكر منها : البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، أقوال جديدة عن حرب البسوس، أوراق الغرفة (8) ...

إنه بمجرد إلقاء نظرة سريعة على الشكل الطباعي للنص، نلاحظ أنه يتكون من أسطر شعرية متفاوتة من حيث الطول والقصر، كما يتضمن بياضات وفراغات، وعبارات مكتوبة على يسار الصفحة... ولاشك أن هذه المعطيات القليلة تعتبر مؤشرا كافيا يجعلنا نفترض من خلاله أننا إزاء شكل شعري جديد يكسر النموذج النمطي للقصيدة العربية التقليدية.

إذن، ما هي الأفكار والمضامين التي يدور حولها النص ؟ وما هي حقوله الدلالية ؟ وما هي خصائصه الفنية؟

وإلى أي حد استطاع الشاعر من خلاله أن يكسر البنية الفنية للقصيدة العربية التقليدية ؟

إذا انطلقنا من عنوان النص الشعري (مقابلة خاصة مع ابن نوح)، وحاولنا استكناه أهم أبعاده الدلالية والإيحائية، فإننا نفترض أن القصيدة تتحدث عن لقاء يتم بين فريقين (أو أكثر) قد تكون الذات الشاعرة بصيغتها الفردية (أو الجماعية) طرفاً ضمنياً أو صريحاً فيه. ويبدو أن هذا اللقاء لا يخلو من جسامة المغامرة وخطورة تفترضها طبيعته ونوعيته الخاصة مع شخصية مثيرة ذات مرجعية تراثية : تاريخية ودينية ؛ هي شخصية ابن نوح عليه السلام بكل ما تثيره من تداعيات وتناقضات درامية نتيجة ذلك الصراع المحتدم بين آصرة العقيدة (الموقف الديني)، وآصرة القرابة (الموقف الإنساني) لحظة حلول الطوفان، ومبادرة نوح عليه السلام عندئذ بدافع من عاطفته الإنسانية (الأبوية) إلى ثني ابنه عن قراره، لما عقد العزم على الاعتصام بالجبل بدل ركوب السفينة رفقة أبيه وجموع الناجين ممن هم معه على ظهرها. فهل تصحُّ هذه الافتراضات والملاحظات الأولية على المسار الذي اختطه الشاعر لنصّه الشعري ؟ أم أن هذا الأخير قد عمد إلى توظيف مجموع هذه الوقائع والأحداث التاريخية والدينية لقصة نوح عليه السلام على نحو مغاير للأصل ؛ أي في سياقات دلالية وتعبيرية جديدة ومختلفة استدعتها تجربته الشعرية الخاصة ؟

هكذا تقودنا هذه الأسئلة والافتراضات إلى ولوج عالم النص الشعري، وتدفعنا من ثمة إلى تتبّع مساراته ومنعرجاته الدلالية الخاصة، ومحاولة تكثيفها ضمن الوحدات التالية :

□ **الوحدة الأولى** (س : 1) : الإخبار بوقوع حدث "الطوفان" في نبرة باعثة على الشك والارتياب. وهو ما يسمح للمتلقي بالاستفسار عن الأسباب والحيثيات الداعية إلى ذلك، بحيث يفترض أن يطرح أسئلة من قبيل : من أين، وكيف جاء هذا الطوفان ؟ ولماذا ؟ ومتى ؟ وما طبيعة ومستوى العلاقة التي تربطه بـ"نوح عليه السلام ؟ ...إلخ.

□ **الوحدة الثانية** (س : 2 - 17) : تهديد الطوفان للمدينة بكل مكوناتها وتفاصيلها المختلفة بالتلاشي والدمار، حيث المدينة تغرق تدريجياً في لجّة الماء المتصاعد، وفي نبرة ساخرة يستعرض الشاعر منذ البداية كل ما كان يبدو مجلّلا بهيبة السلطة وقوة نفوذها معرّضاً للضياع بفعل المد الجارف للطوفان : البنوك، التماثيل (أجدادنا الخالدين)، بوابة السجن، دار الولاية، أروقة الثكنات الحصينة...وإذ يتابع الشاعر ببصره العصافير وهي تجلو بعيداً عن المدينة تتابع صور المعيش اليومي متلاحقة ببؤسها وهشاشتها وأعطابها (يطفو الأثاث، لعبة طفل، شهقة أم حزينة....).

□ **الوحدة الثالثة** (س : 18 - 24) : تصوير الخطر المتزايد للطوفان وآثاره المهولة على المدينة وردود أفعال ساكنتها حيال هذا الخطب الطارئ. وهنا لايجد "الحكماء" – كما ينعتهم الشاعر في سخرية ملحوظة – بداً من الفرار نحو السفينة طلباً للنجاة بأنفسهم من هول الطوفان، وهو الموقف الانهزامي الذي يدينه الشاعر ضمنياً، والذي تقاسمه حفنة من المتخاذلين والنفعيين التافهين (المغنّون، سائس خيل الأمير، المرابون، قاضي القضاة (ومملوكه !)...

□ **الوحدة الرابعة** (س : 25 - 34) : تناقض مواقف ساكنة المدينة بصدد ما يهدّدهم من دمار الطوفان المتعاظم خطره وتباين مواقفهم وأشكال مواجهتهم لزحفه. وهنا يكشف الطوفان عن موقفين متعارضين ؛ الأول موقف من يسمّيهم الشاعر بـ"الجبناء" الذين لا يرون حلاّ للمعضلة الطارئة غير الفرار باتجاه السفينة، أما الموقف الثاني الذي يتقاسمه الشاعر مع شباب المدينة، فيتمثل في مبادرة الشاعر وأصحابه إلى لجم جموح المياه ببناء سدود

الحجارة لعلهم بذلك يحمون حسب تعبير الشاعر "...مهاد الصبا والحضارة"، أو "**يقلّون الوطن**"...

□ **الوحدة الخامسة** (س : 35 - 47) : موقف الشاعر من **المصير النهائي للمدينة** ومآلها بعد حلول الطوفان. وفيها يفضي النص الشعري عند نهايته إلى ما حلّ بالشاعر، ومن هم **في صفّه من شباب** المدينة الصامد في وجه الطوفان ومقاومة موجه العاتي، وهو مايصطلح الشاعر على تسميته بـ**"قلبه" الذي غدا** "وردة من عطن" من جرّاء ما حلّ به من "نسج الجروح ولعنة الشروح"، والذي اختار لمصيره **الأخير الرقاد في هدوء فوق** بقايا المدينة مُعْرِضاً عن إغواء السفينة، رافضاً لدعوات صاحبها له بالفرار والنجاة، ومُصِرّاً **كذلك على حُبِّ** الوطن حتى النهاية (بعد أن قال "لا" للسفينةْ ...وأحبُّ الوطنْ !)...

وبالتحول إلى المعجم الشعري للنص والنظر المتأمل والدقيق إلى أبرز **حقوله الدلالية انطلاقاً** من مستوى الصراع الذي يخوضه "ساكنة المدينة" ضد الطوفان، وطبيعة ومستوى **المواجهة التي تقتضيها** هذه "المعركة"، وكذلك خصوصيات المواقف المتباينة التي تتعلق على وجه التحديد بـــ : **الفرار، أو الصمود**... يمكننا الوقوف عند الجدول التالي :

الألفاظ والعبارات الدالة على : "الفرار"	الألفاظ والعبارات الدالة على : "الصمود"
تفرّ العصافير، العصافير تجلو رويداً رويداً، "الحكمـــاء" يفـــرون، السفينة، المغنون، سائس خيل الأمير، المرابون، قاضي القضاة (ومملوكه!)، حامل السيف، راقصة المعبد، جباة الضرائب، مستوردو شحنات السلاح، عشيق الأميرة، الجبناء يفرون، سيد الفلك، انج من بلد لَمْ تعد فيه روح ...إلخ...	كنت، كان شباب المدينة، **يلجمون جواد المياه** الجموح، ينقلون المياه على الكتفين، **يستبقون الزمن**، يبتون سدود الحجارة، ينقذون مهاد الصبا والحضارة، **ينقذون الوطن**، نحن الذين وقفنا، نتحدى الدمار، نأوي إلى جبل **لا يموت** يسمّونه الشعب!، نأبى الفرار، نأبى النزوح، قلبي الذي نسجته الجروح، قلبي الذي لعنته الشروح، يرقد الآن فوق بقايا المدينة، قال "لا" للسفينة، أحبَّ الوطن !...إلخ...

يتبيّن لنا، من خلال ما تقدّم من معطيات معجمية، أن الصراع الذي يعرضه النص الشعري يستلزم طرفين تتناقض مواقفهما حدَّ الاصطدام والمواجهة ؛ ففي الوقت الذي يقرّر الفريق الأول ("الحكماء" / "الجبناء") الهرولة باتجاه السفينة طلباً للنجاة الشخصية ...يرفض الفريق الثاني ("شباب المدينة") الفرار من مقاومة خطر الطوفان، وفي مقدمة صفِّهم الشاعر الذي أعرض عن دعوة "سيد الفلك" له بالركوب على متن سفينته، مقرراً بذلك الصمود والمواجهة، وتحدّي الدمار برفقة الشباب مطمئن النفس والبال – عند الإيواء – إلى جبل لا يموت – على حدّ تعبير الشاعر – (يسمونه "الشعب !)...

وعلى المستوى الفني والتخييلي عمد الشاعر إلى توظيف صورة فنية كبرى شديدة التركيب والتعقيد هي "الصورة – الأم" من خلال اقتباسه قصة "نوح" عليه السلام مع إدخال عدد من التحويرات الفنية الممكنة حتى تستجيب بذلك لمتطلبات التجربة الشعرية الخاصة في النص، وما تفرضه الرؤيا الجمالية والتعبيرية من شروط وأبعاد وخصائص محددة تستدعيها طبيعة المواقف والرؤى المتصارعة في النص الشعري، كما عمد

الشاعر أيضاً في إطار هذه الصورة الفنية الكبرى إلى توظيف واستثمار عدد من الصور الجزئية (الصغرى) على نحو عضوي ومتفاعل ؛ كالمجاز المرسل (المدينة تغرق شيئا فشيئاً)، والاستعارة (كان شباب المدينة يلجمون جواد المياه الجموح – نتحدّى الدمار ونأوي إلى جبل لا يموت (يسمّونه الشعب !) – كان قلبي الذي نسجته الجروح – كان قلبي الذي لعنته الشروح...إلخ...)، ومن ثمة نرى أن الشاعر قد عمد بوجه عام في عرض هذه التجربة المثيرة والحبلى بصراعاتها وتناقضاتها الدرامية إلى توظيف قصة "نوح" عليه السلام ؛ سواء تم له ذلك انطلاقاً من مرجعيتها التاريخية والدينية القرآنية (سورة الشعراء – الآيتان : 119 و 120 – سورة هود – الآيات: 36 - 47...)، أو التوارتية (سفر التكوين – الإصحاحات : 6 - 9) ...لإدانة سياسة الانفتاح الاقتصادي في بلده مصر، والبلاد العربية عامة، بكل مترتباتها وتبعاتها الاجتماعية والإنسانية الكارثية انطلاقاً من سبعينيات القرن الماضي، وبذلك تتفق وتتناسب هذه القصة (التراثية)، من خلال كل التحويرات "التناصية" الممكنة التي أدخلها الشاعر عليها، كما تمت الإشارة إلى ذلك من قبل، مع خصوصيات الموقف والتجربة الفنيين في النص الشعري ؛ لنلاحظ في هذا السياق الموقف الفردي الخاص بابن "نوح" عليه السلام، كيف صار على نحو درامي تصاعدي ومتدرّج موقفاً جماعياً يتعلق بشباب المدينة، والشعب ككل. وكذلك نلاحظ كيف تحول هذا الموقف من الدلالة السلبية الضيقة – التمرّد على الأب وعصيان أوامره – إلى موقف إيجابي يكشف عن مستوى الصلابة في الصمود ومواجهة العدو الخارجي، والإخلاص لواجب الانتماء للجماعة وللوطن وللهوية بمفهومها الشامل والموسّع (الوطنيّة، القومية، الإنسانية، الحضارية...).

أما على مستوى التركيب اللغوي والشعري في النص فتجدر الإشارة إلى أن الجمل الفعلية تستجيب – على نحو لافت للانتباه – لهذه التطورات والتحولات العنيفة والسريعة التي تفرضها طبيعة المواقف وردود الفعل المختلفة في النص الشعري نفسه ؛ بحيث يصل كم هذه الجمل إلى ما يقرب من إحدى وثلاثين (31) جملة من المجموع الكلي لجمل النص التي يصل عددها إلى حدود أربعين (40) جملة. وإذاكان بمقدور القارئ أن يسجل ضعف حضور الجمل الفعلية في المقطعين الأول والثاني بالقياس إلى المقطع الثالث، فإنه لا تفوته الملاحظة أو الانتباه إلى أن الغلبة في المقطعين الأول والثاني لأفعال المضارعة (المدينة تغرق، تفرّ العصافير، الماء يعلو، العصافير تجلو،... يطفو الإوز، يطفو الأثاث...إلخ...) بالنظر إلىالمقطع الثالث الذي يكاد تهيمن عليه أفعال الماضي، أو بالأحرى التي هي في صيغة الزمن الماضي باستثناء الفعل "يرقد"... وهو ما يتفق مع مستوى تطور حركة النص الشعري وتصاعدية حركته الدرامية، أو استشرافه نهاية الصراع الخارجي انطلاقاً من المقطع الثاني.

وفي هذا المستوى من التحليل تجدر الإشارة كذلك إلى مجموع الجمل الإنشائية – على تعدّد أساليبها وتنوع أشكالها اللغوية – التي تنامى حضورها النصي انطلاقاً من المقطع الثالث، كالآتي : الأمر : (انج من بلد لم تعد فيه روح)، ثم الدعاء : (طوبى لمن طعموا خبزه)...، غير أن خاصية التعجب بكل ما يستلزمه من إيحاءات وأبعاد دلالية مختلفة تفيد في مجملها نبرات تهكم وتشكيك وفقدان لكل وثوقية أو يقين مُدّعى في عدد من المواقف وردود الفعل التي يتطلّبها التطور الدرامي في النص الشعري، بحيث تبقى علامة التعجب لصيقة – على نحو لافت للانتباه– بنهايات عدد من الجمل الشعرية (والصبايا يلوّحن فوق السطوح !... قاضي القضاة

(ومملوكه!) ...عشيق الأميرة في سمته الأنثوي الصبوح !....إلخ). كما نشير ضمن هذا المستوى النحوي - البلاغي ذاته إلى أسلوب "الالتفات" (...بينما كنتُ.../كان شباب المدينة/يلجمون جواد المياه الجموح...) حيث انتقل الشاعر بموجبه من ضمير المتلكم المفرد (كنتُ...) إلى ضمير الغائب المفرد (كان...)، وهي لمحة فنية بارعة يتسنّى للشاعر من خلالها الكشف عن طبيعة العلاقة التي تربط بين الطرفين (الشاعر / الذات الفردية، وشباب المدينة، الشعب / الذات الجماعية)، ومستوى الوحدة أو حميمية الصلة التي تحدّد نهجهما الصامد والمقاوم لفداحة الخطر القادم، وإدراكهما معا حقّ الإدراك ضرورة الممانعة ووجوب التضحية (بينما كنتُ.../ كان شباب المدينة/يلجمون جواد المياه الجموح/ينقلون المياه على الكتفين...).

وبالنظر إلى الجانب الإيقاعي للنص الشعري ومحاولة تعرّف خصائصه الموسيقية والتعبيرية المختلفة تستوقفنا مجموعة من "الانتهاكات" الفنية للشاعر، وحرصه الملحوظ على تكسير البنية التقليدية للقصيدة العربية العمودية ؛ بحيث يكشف الشكل الطباعي للنص ونظام توزيع أسطره الشعرية عن خاصية "التدوير" التي تلحق نهايات عدد كبير منها، كما هو الحال في المثال التالي :

المدينة ترغق شيئا فشيئاً	فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَا
تفرّ العصافير	عِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِــ
والماء يعلو	لُنْ فَاعِلُنْ فَا

ويقوم وزن هذه الأسطر وأجزاء النص الشعري ككل على تكرار تفعيلة المتدارك (فاعلن) بتنويعاتها المختلفة (صحيحة، مخبونة، مقطوعة)، كما أن خاصية "التدوير" التي تتوزع فيها هذه التفعيلة بين سطرين متتاليين تسمح للشاعر بتكسير الوقفة العروضية التي ظلت من الثوابت الإيقاعية في القصيدة التقليدية. وهكذا يحقق الشاعر، فضلا عن تكسير الوقفة الدلالية التي يتوقف فيها تمام المعنى في سطر معين على السطر الذي يليه، جرياناً إيقاعياً وتواصلا دلالياً وتركيبياً بين مختلف أجزاء النص وأسطره الشعرية، مما يمكّن من التعدّد والتنوّع النغمي والموسيقي في إطار الوحدة الفنية والعضوية للنص ككل. أما فيما يخص القافية والروي فقد تخلّى الشاعر عن صرامتهما التقليدية ووجوب وحدة حروفهما المعهودة في القصيدة العمودية بوجه عام ؛ بحيث حرص على أن يشكّلا معاً أنظمة متداخلة ومتفاعلة تستجيب في ذلك لتبدّل المواقف وتطور الصراع الدرامي واختلاف ردود الأفعال المتناقضة في النص الشعري (...يعلو/...تجلو،،....الحصينهْ/...حزينهْ/...السفينهْ،...السطوح/ ...نوح...إلخ).

وعلى مستوى الإيقاع الداخلي تستوقفنا خاصيتا : التكرار والتوازي ... كما هو الحال بالنسبة للأمثلة التالية :

- تكرار الحروف والأصوات : الجيم، التاء، الراء، الهاء... التي تغلب عليها صفة الجهارة.
- تكرار الألفاظ والكلمات : شيئاً فشيئاً (س : 6)، رويداً رويداً (س : 11 - 12)، ويطفو...يطفو (س : 13 - 14)...
- تكرار العبارات والجمل : جاء طوفان نوح (س : 1، 18، 25...).

- تكرار نفس الخطـــاطـــة الصرفية - التركيبية (التوازي) على مسافة زمنية محدّدة مما يُغْني مستوى التناسب الصوتي والتناغم الإيقاعي في النص الشعري، كالآتي : (هاهم "الحكماء" يفرّون نحو السفينةْ = هاهم الجبناء يفرّون نحو السفينةْ (س : 18- 26) / كان قلبي الذي نسجته الجروح = كان قلبي الذي لعنته الشروح (س : 48 - 49)...).

هكذا زاوج الشاعر بين مُستويات التشكيل الإيقاعي الموسيقي والتشكيل الفني التصويري في الخروج بالنص الشعري العربي الحديث عن إسار القصيدة القديمة وصرامة عمودها التراثي التقليدي لتحقيق فرادة إبداعية وشعرية خاصة. وبخصوص ذلك كله يصرّح الشاعر في إحدى حواراته بما يلي : «في تقديري أن الشعر الجديد لم يكن ثورة موسيقية. ومن هنا فإن مسألة إيقاع العصر وموسيقى العصر مسألة أخرى تماماً.... وما أراه أن الشعر الجديد هو خروج بالبناء الشعري من الإطار الموسيقى إلى الإطار التشكيلي أو التصويري. وهذا التطور في الشعر كان يجب إن يتم منذ سنوات طويلة، وقد جاء نتيجة لأن القصيدة بعد أن كانت محفلية، أو مسموعة، أصبحت مقروءة. (...) من هنا فإن مسألة الاعتماد على التفعيلة مسألة حلّ وسط بين ما كان وما يجب أن يكون، بمعنى أنه عندما يقرأ الإنسان قصيدة في ديوان فهو لا يقرأ وزنها على الإطلاق، وإنما تأتي الموسيقى إلى نفسه عن طريق تناغم الحروف، وعن طريق العلاقات بين بعض الكلمات وبعضها. ولكن الشيء الجديد الذي حقّقه الشعر الجديد هو البناء بالصورة » (نقلا عن حسن الغرفي : أمل دنقل، عن التجربة والموقف. مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر - البيضاء. (دون تاريخ). ص : 26 (بتصرف).

لا يمكننا في نهاية هذا التحليل إلا أن نقرّ بأن الشاعر أمل دنقل قد استطاع في هذا النص (مقابلة خاصة مع ابن نوح)، وعلى نحو فني مبتكر ومثير، التمرّد على سلطة الثوابت التقليدية للشعر العربي القديم، ومن ثمة تكسيره لبنيته الفنية والجمالية الجاهزة والمتكررة عبر مختلف الحقب والعصور ؛ بحيث عمد الشاعر على مستوى الشكل الخارجي للنص إلى الخروج عن نظام الشطرين، والتزام السطر الشعري المتفاوت من حيث الطول والقصر، مكسّراً بذلك صرامة الوقفة العروضية، واستغلال مختلف أشكال البياض وأدوات الترقيم المتعدّدة، فضلا عن اعتماده موضوعات غير مطروقة من قبل (قصة "نوح" عليه السلام... رفض وإدانة سياسة الانفتاح الاقتصادي في مصر والبلدان العربية ...)، واستلهامه في ذلك - على سبيل التناص- مرجعيات تاريخية ودينية مصدرها : (القرآن الكريم، والتوراة)، موظفاً ذلك كله في صورة فنية كبرى مركّبة وشديدة التعقيد (الصورة الإطار ... الصورة الأم...) تضم في إطارها مجموعة من الصور الجزئية (الصغرى) المتضافرة أو المتفاعلة فيما بينها...وبذلك حقق الشاعر الوحدتين : الموضوعية والعضوية لنصه الشعري، من دون أن تفوتنا الإشارة في هذا الصدد إلى حرصه على توظيف لغة واضحة وبسيطة تميل إلى حسن الاقتضاب والإيجاز مقتربة في ذلك من لغة المعيش اليومي المألوف، لكنها - على العموم - لغة شديدة الكثافة والإيحاء الدلاليين مع نبرة عميقة ملحوظة لا تخلو من السخرية والتهكم اللاذعين. أما من حيث الإيقاع الخارجي فقد عمد الشاعر في هذا النص إلى توظيف نظام التفعيلة العروضية، وما يتعلق بها من زحافات وعلل ممكنة، فضلا عن خاصية "التدوير" وما

تفيده من جريان وتدفق إيقاعي بسبب حرص الشاعر على تكسير نظام الوقفة العروضية التقليدية، وكذلك توظيفه – على مستوى الإيقاع الداخلي للنص الشعري – المدود الصوتية، ومظاهر التكرار والتوازي المتعدّدة مستجيباً في ذلك لخصوصيات الموقف الشعوري ومتطلباته الدرامية والتعبيرية المختلفة.

وعلى العموم، فإن الشاعر قد قدم من خلال هذا النص نموذجا متميزا لتكسير البنية في القصيدة العربية المعاصرة، وهذا يجعل منه مرجعا مهما للقارئ للاستدلال على مظاهر التغير والتبدل التي لحقت المستويات الفنية لهذه القصيدة. وإذا أضفنا إلى تكسير البنية طبيعة الرؤيا التي يعبر عنها النص، أدركنا مدى مساهمة أمل دنقل في تجذير الشعر العربي في تربة الحداثة، مما يجعل منه رائدا من رواد القصيدة العربية المعاصرة.

أ ـ النص :

يقول الدكتور علي جعفر العلاق في نص بعنوان "حداثة النص ... حداثة الرؤيا" :

يُمْكِنُ الْقَوْلُ إِنَّ أَهَمّ مَا أُنجز، عَلَى مُسْتَوَى حَدَاثَة الْقَصيدَة الْعَرَبِيَّة، لاَ يَكْمُنُ في خُرُوجِهَا عَنْ إِطَار الْبَيْت أَو الْقَافِيَة الْوَاحِدَة، علَى أَهَمِّيَة هَذَا الإنْجَاز وَخُطُورَته. بَلْ يَتَمَثَّلُ في أَمْرٍ آخَرَ هُوَ الْجَوْهَرُ في قَضيَّة التَّجْديد في الشِّعْر الْعَرَبِيّ الْحَديث، وَفي شِعْرِ الْعَالَم كُلّه عُمُوماً : الرُّؤْيَا الْحَديثَةُ الَّتِي تُجَسّدُ فِعْلَ التَّجْديد حَقًّا.

– وَتُشَكّلُ الرُّؤْيَا الشِّعْرِيَّةُ، في حَقيقَة الأَمْر، مَسْعىً يَسْتَهْدفُ الشَّاعرَ لاَ الْقَصيدَةَ ؛ أَيْ أَنّهَا تُعْنَى بِتَجْديد الشَّاعر أَوّلاً : وَعْياً، وَثَقَافَةً، وَذَائقَةً، وَنَظْرَةً إِلَى الْحَيَاة وَالْعَالَم، قَبْلَ أَنْ تُعْنَى بِتَجْديد النَّصّ. (...) دَعُونَا نَتَسَاءَلُ مَعاً :

– مَا الَّذي يَشُدُّنَا إِلَى الْكَثيــر منْ شِعْرِ السَّيَّاب، مَعَ مَا قَدْ نَجدُ فِيه منْ أَجْوَاءٍ خَانِقَةٍ حيناً، وَرَتَابَةٍ إِيقَاعِيَّةٍ، أَوْ عَاطفيَّةٍ مُفْرِطَةٍ حيناً آخَرَ ؟

– مَا الَّذي يُغْرِينَا بِقِرَاءَة أَدُونِيس بِالرُّغم ممَّا نَجدُهُ في شِعْرِه، أَحْيَاناً، منْ غُمُوضٍ وَتَجْرِيد، وَأَشْكَالٍ لاَ تُخْفِي وَرَاءَهَا غَيْرَ الْبَرَاعَة الْمُدْهشَة، وَالثّقَافَة وَالصَّنْعَة الْوَاضحَتَيْن ؟

– مَا الَّذي يَجْعَلُ الْبَيَاتِيّ مَقْرُوءاً، بِشَكْلٍ عَامٍّ، مَعَ أَنَّ الْكَثيــرَ منْ قَصَائده لاَ يَحْفلُ، دَائماً، بِالثَّرَاء الْجَمَاليّ وَحَيَويَّة الشَّكْل ؟

– ثُمّ، لمَاذَا لاَ يَحُولُ مَا في شِعْرِ صَلاَح عَبْد الصَّبُور منْ نَثْرِيَّة وَتَفَكُّك دُونَ قِرَاءَته، أَو التَّمَعُّن فيه ؟

– وَأَخيراً : أَلاَ نَجدُ أَنْفُسَنَا مَيَّالِيــنَ إِلَى قِرَاءَة مَحْمُود دَرْوِيش مَعَ مَا يَكْتَنفُ بَعْضَ قَصَائده من اسْتطْرَادَات، وَإِطَالاَت يُمْكنُ حَذْفُ الْكَثير منْهَا ؟

(...) في اعْتقَادي، أَنَّ مَا يَجْعَلُ هَؤُلاَء عَلَى مَا هُمْ عَلَيْه هُوَ امْتلاَكُهُمْ رُؤْيَا شعْرِيَّةً، أَوْ مَشْرُوعاً لرُؤْيَا شعْرِيَّة: تَتَشَكّلُ في قَصَائدهِمْ، وَتَجْعَلُ منْهَا كُلاًّ مُتَنَامياً، يَسْعَى إِلَى تَقْديــم صُورَة لوَعْيهِمْ بِأَنْفُسهِمْ، منْ جهَة وَللْعَالَم الّذي يَعيشُونَ فيه، وَيَعيشُونَهُ منْ جهَة أُخْرَى، مَعَ تَفَاوُت هَذه الرُّؤْيَا عُمْقاً وَوُضُوحاً منْ شَاعرٍ إِلَى آخَر.

وَمَا يَمْنَحُ الرُّؤْيَا الشِّعْرِيَّةَ فتْنَتَهَا وَتَأْثِيرَهَا أَنّهَا لاَ تَسيرُ في اتّجَاه وَاحد، لاتَرَى منَ الْجَبَل سَفْحَهُ الْمُوَاجه لَنَا فَحَسْبُ، بَلْ هيَ سَعْيٌ دَائمٌ لرُؤْيَة الشَّيْء وَنَقيضه. إِنَّ الْكَثيرَ منْ شعْرِيَّة هَذه الرُّؤْيَا، وَمَا فيهَا منْ كَشْف وَفَاعليَّة يَكْمُنُ في غنَاهَا بِالتَّعَارُض وَالشُّمُول وَالْقَلَق ؛ فَهيَ لَيْسَتْ مَوْقفاً، مُطْمَئنًّا، مُسْتَرِيحًا، لأَجْوبَة جَاهزَة. بَلْ تَوَقٌ وَتَسَاؤُلٌ دَائمَان، وَمَسْعىً في اتّجَاه أَجْوِبَة أَشَدّ إِقْلاَقاً.

إِنَّ الرُّؤْيَا الشِّعْرِيَّةَ، حينَ تَرَى الْوَاقعَ، لاَ تَرَاهُ منْ مَنْظُور ثَابت، بَلْ تَرَاهُ منْ زَوَايَا مُتَعَدّدَة، لتَتَمَكّنَ من اقْتنَاص جَوْهَره الْمُتَحَرّك الّذي يَتَفَجّرُ بِالْقَلَق، وَحَالاَت النُّمُوّ، لتَرَاهُ في حَرَكَته وَتَرَدُّده، في يَقينه وَذُعْره. وَهيَ لاَ

تقفُ، منْ هَذَا الوَاقع، مَوْقفاً وَاحداً. وَلاَ تتّصلُ به بقَنَاعَة نهَائيّة؛ إذْ أنّهَا لَيْسَتْ هجَاءً مُرّاً لهَذَا الْوَاقع وَتَشفّياً به، كمَا أنّهَا لَيْسَتْ غنَاءً بَريئاً لَهُ. فَحينَ يَحْجُبُ الْمَوْقفُ الأَوّلُ مَا في الْوَاقع منْ حَيَويّة وَنُبْل كَامنَيْن، لاَ يُتيحُ لَنَا الْمَوْقفُ الآخَرُ أنْ نَرَى مَا قَدْ يَتَفَجّرُ تَحْتَ بنَائه الظّاهريّ منْ تَصَدُّع وَنفَاق.

(...) لاَ تَنْضَجُ الرُّؤْيَا الشّعْريّةُ، لَدَى شَاعرٍ مَا، إلاّ بَعْدَ عَنَاء وَمُكَابَدَة بُطُوليّتَيْن. وَلاَ يَتمُّ نُضْجُهَا إلاّ عَلَى عَذَابٍ مُزْدَوَج : عَذَاب الْمُعَانَاة وَعَذَاب الْمَعْرفَة. وَلاَ تَسْتَوي إلاّ عَلَى نَارَيْن مُمْتَزجَتَيْن : الْخبْرَة وَالثّقَافَة وَمَا يَمْتَدُّ بَيْنَهُمَا منْ عَنَاءٍ لاَ حُدُودَ لَهُ.

وَمنَ الطّبيعيّ أنْ تَجْربَةً، بهَذه السّعَة وَالْكَثَافَة، يَنْبَغي لَهَا أنْ تَتّسعَ للْعَنَاء الْعَامّ، أَعْني عَنَاءَ الآخَرينَ وَمَسَرّاتهمْ الخَاصّةَ. إنّ الشّاعرَ، ذَا الرُّؤْيَا الرّاسخَة، حينَ يُعَبّرُ عَنْ رُؤْيَاهُ فَإنّمَا يُفْصحُ عَنْ إحْسَاسٍ شَاملٍ بالْفَجيعَة، أَو الْفَرَح، أَو الْبُطُولَة. وَلاَ يَعُودُ وَتَراً مُنْفَرداً، بَلْ يَنْدَرجُ في نَبْرَته أَنينٌ عَامٌّ هُوَ أَنينُ الْبَشَر كُلّهمْ، وَنَشْوَةٌ شَاملَةٌ هيَ نَشْوَتُهُمْ جَميعاً. وَلاَ تَنْمُو رُؤْيَا الشّاعر، بمَعْنىً آخَرَ، إلا حينَ يُصْبحُ صَوْتُهُ، رَغْمَ فَرْديّته وَسرّيّته، صَوْتاً إنْسَانياً، وَنَشيداً شَاملاً لمَجْد شَعْبه وَمُكَابَدَته.

لذَلكَ، فَإنّ الرُّؤْيَا الشّعْريّةَ لاَ تَرْقَى إلَى مُسْتَوَاهَا الأَعْمَق وَالأَشْمَل إلاّ بَعْدَ أَنْ يَلْتَقيَ فيهَا الخَاصُّ وَالْعَامُّ في مَزيجٍ مُلْتَحمٍ مُؤَثّر. وَبَعْدَ أنْ يَتَبَنّى الشّاعرُ، بقُدْرَة فَذّة، الْهَمّ الْعَامّ وَيُجَرّدَهُ ممّا فيه منْ شُيُوع، وَعُمُوميّة، وَصَخَب ليُعَبّرَ عَنْهُ بحَرَارَة فَرْديّة خَاصّة، تَجْعَلُ منْ هَذَا الْهَمّ الْعَامّ شَاغلاً شَخْصيّاً، شَديدَ الْخُصُوصيّة. وَالْعَكْسُ، في هَذه الْحَالَة، صَحيحٌ أَيْضاً. فَالشّاعرُ حينَ يُعَبّرُ عَمّا يَبْدُو وَكَأَنّهُ هَمٌّ شَخْصيٌّ، لأَوّل وَهْلَة، فَإنّهُ يَنْأَى به عَن الضّيق وَالْمَحْدُوديّة ليَجْعَلَهُ رَحْباً، حَانياً، مَفْتُوحاً عَلَى الآخَرينَ. إنّ الشّاعرَ، هُنَا، يَسْعَى إلَى الْمُوَاءَمَة : «بَيْنَ تَشَخْصُنه وَفَرَادَته، منْ جهَة، وَكُلّيّة حُضُوره الإنْسَانيّ منْ جهَة ثَانيَة، بَيْنَ الشّخْصيّ وَالْكَوْنيّ، بَيْنَ الذّات وَالتّاريخ : يُريدُ أَنْ يَكُونَ نَفْسَهُ وَغَيْرَهُ. الزّمَانَ وَالأَبَديّةَ، في آن»[1].

وَبذَلكَ يَسْقُطُ الْحَدُّ الْفَاصلُ بَيْنَ الْعَامّ وَالْخَاصّ، بَيْنَ الذّات وَالْمَوْضُوع. وَهَكَذَا يُصْبحُ الشّأْنُ الشّخْصيُّ الصّغيرُ، بَعْدَ أَنْ يَمُرّ منْ خلاَل رُؤْيَا الشّاعر، شَأْناً عَامّاً شَاملاً، وَيَتَحَوّلُ الظّرْفيُّ الْعَابرُ إلَى قَضيّة عَصيّة عَلَى حُدُود الزّمَان وَالْمَكَان. وَبفعْل هَذه الرُّؤْيَا، وَجَمْرهَا الْمُتّقد النّظيف يَغْدُو الْهَمُّ الْعَامُّ هَمّاً شَخْصيّاً : وَلَهاً خَفيّاً، أَوْ شَجَناً شَديدَ الْخُصُوصيّة.

منْ خَصَائص الرُّؤْيَا الشّعْريّة، أَنّهَا تَمْتَدُّ عَبْرَ أَعْمَال الشّاعر الْمُبْدع كُلّهَا. فَهيَ لَيْسَتْ دَمْعَةً، أَوْ قَطْرَةً منَ الْمَطَر، بَلْ نَهْرٌ، مُتَرَابطٌ، تَتَضَفرُ أَمْوَاجُهُ، وَيَنْدَغمُ بَعْضُهَا ببَعْض. قَدْ يَنْجَحُ الشّاعرُ، أَحْيَاناً، في التّعْبير، تَعْبيراً اسْتثْنَائيّاً، عَنْ رُؤْيَاهُ في عَمَلٍ وَاحد. قَدْ يَحْصُلُ هَذَا حَقّاً، لَكنّ حُصُولَهُ أَمْرٌ شَديدُ النّدْرَة.

(1) أدونيس : مقدمة للشعر العربي – دار العودة – بيروت – 1671 – ص : 122.



إنَّ الرُّؤْيَا الشّعْرِيَّةَ لاَ بُدَّ أَنْ تَسْتَنِدَ إِلَى قَضِيَّةٍ جَوْهَرِيَّةٍ، أَوِ انْهِمَاكٍ صَمِيمِيٍّ يَمْلأُ كِيَانَ الشَّاعِرِ، وَوِجْدَانَهُ وَقَصَائِدَهُ. وَهَذَا الشَّاغِلُ لَيْسَ فِكْرِيّاً فَحَسْبُ، بَلْ جَمَالِيٌّ وَنَفْسِيٌّ أَيْضاً : يَنْعَكِسُ فِي مَنْهَجِهِ الشّعْرِيِّ، وَيَخْتَزِلُ صِلَتَهُ بِالدُّنْيَا، وَيُضْفِي عَلَى وُجُودِهِ الْفَرْدِيِّ مَعْنىً شَامِلاً.

(...) تَرْتَبِطُ الرُّؤْيَا الشّعْرِيَّةُ، كَمَا أَشَرْنَا، ارْتِبَاطاً حَمِيماً بِشَكْلِهَا التَّعْبِيرِيِّ. وَتَتَّصِلُ، أَيْضاً، بِمَجْمُوعَةٍ مِنَ الرُّمُوزِ الشَّخْصِيَّةِ لِلشَّاعِرِ الَّتِي اسْتَطَاعَ، مِنْ خِلاَلِ تَنْمِيَتِهَا، وَالْإِلْحَاحِ عَلَيْهَا، وَبَلْوَرَتِهَا، بِاسْتِمْرَارٍ، أَنْ يَرْتَفِعَ بِهَا إِلَى مُسْتَوىً رَاقٍ مِنَ الْفَاعِلِيَّةِ وَالدَّلاَلَةِ الخَاصَّةِ. وَأَنْ يُحَوِّلَهَا إِلَى رُمُوزٍ شَخْصِيَّةٍ، فَرْدِيَّةٍ وَمُتَفَرِّدَةٍ. وَرُمُوزُ الشَّاعِرِ هَذِهِ، مُجْتَمِعَةً، تَظَلُّ تَنْضَحُ بِمُكَوِّنَاتِ رُؤْيَاهُ بِجَمِيعِ عَنَاصِرِهَا الْجَمَالِيَّةِ وَالْفِكْرِيَّةِ وَالْوِجْدَانِيَّةِ، وَتُومِئُ إِلَى عَالَمِهِ الشّعْرِيِّ الْخَاصِّ بِهِ.

لَقَدْ نَجَحَ السَّيَّابُ وَأَدُونِيسُ وَالْبَيَاتِيُّ، مَثَلاً فِي الْعُثُورِ عَلَى أَسَاطِيرِهِمْ الشَّخْصِيَّةِ، وَرُمُوزِهِمْ الْخَاصَّةِ. إِنَّ وَفِيقَةَ، وَجِيكُورَ، وَبُوَيْبَ لَدَى السَّيَّابِ. وَمِهْيَارَ، وَالصَّقْرَ لَدَى أَدُونِيسَ، وَعَائِشَةَ لَدَى الْبَيَاتِيِّ، سَاعَدَتْ هَؤُلاَءِ الشُّعَرَاءَ كَثِيراً فِي التَّعْبِيرِ عَنْ رُؤَاهُمْ بِحَيَوِيَّةٍ مُثِيرَةٍ، حَتَّى أَصْبَحَتْ، مَعَ الزَّمَنِ، نَوَافِذَ تُطِلُّ عَلَى رُؤْيَا كُلِّ وَاحِدٍ مِنْهُمْ، وَتُشِيرُ إِلَى مَا فِيهَا مِنْ سِحْرٍ، وَخُضْرَةٍ، وَعُنْفٍ.

⊙ في حداثة النص الشعري. دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد. الطبعة : 1990/1. ص : 11 - 26 (بتصرف).

ب ـ الأسئلة :

اكتب موضوعا إنشائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص النظري، مستثمرا مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطالب التالية :

- صياغة تمهيد مناسب للنص، مع وضع فرضية لقراءته.
- تحديد القضية الأدبية التي يطرحها النص، وإبراز العناصر المكونة لها.
- رصد خصائص الرؤيا الشعرية كما حددها الكاتب.
- الإشارة إلى المنهجية المعتمدة، والوسائل الحجاجية الموظفة في معالجة القضية المطروحة.
- تركيب نتائج التحليل، وإبراز مدى قدرة الكاتب على تقديم تصور نظري واضح حول الرؤيا الشعرية.

تحليـــل النص

تقتضي طبيعة العمل الأدبي الراقي أن يقدم نظرة شاملة ومستقبلية للحياة، وأن يستوعب كل اختلافاتها وتناقضاتها، كما يتعمق في بواطنها... غير مكتف بما هو واقع وقائم فقط، بل متطلعا أيضا إلى ماهو ممكن ومتجاوز لحدود الزمان والمكان. ومن ثمة تصهر الرؤيا الشعرية في بوتقتها خصوصيات الذات الفردية والجماعية، وتجعل منها ذاتا واحدة، وكيانا عضويا مندمجا بعضه في بعض. بهذه الصفة تمثل الرؤيا وجها آخر للحداثة الشعرية، بالإضافة إلى تكسير البنية. وبحكم ارتباطها الوثيق بموضوع الحداثة، فقد حرص الشعراء على حضورها في تجاربهم وإبداعاتهم،

كما واكبها الكتاب في تنظيراتهم ونقودهم. ويعتبر الدكتور علي جعفر العلاق، وهو شاعر وناقد عراقي، من طليعة الكتاب الذين اهتموا بهذا الموضوع، وذلك من خلال مجموعة من المؤلفات نذكر منها : دماء القصيدة الحديثة، الدلالة المرئية (قراءات في شعرية القصيدة الحديثة)، في حداثة النص الشعري...

إنه بمجرد قراءتنا لعنوان النص (حداثة النص ..حداثة الرؤيا)، وللجملة الأخيرة من الفقرة الأولى منه (الرؤيا الحديثة التي تجسد فعل التجديد حقا) نستطيع أن نفترض بأننا بصدد نص نظري يعالج فيه الكاتب موضوع "الرؤيا الشعرية".

إذن ما هي القضية الأدبية التي يعالجها النص ؟ وماهي العناصر المكونة لها ؟ وماهي الطريقة المنهجية والأساليب الحجاجية المعتمدة في عرض القضية المطروحة ؟ وإلى أي حد استطاع الكاتب من خلالها رسم ملامح الرؤيا الشعرية في القصيدة الحديثة ؟

لقد استهل الكاتب نصه بالحديث عن الرؤيا الشعرية باعتبارها أهم إنجاز على مستوى حداثة القصيدة العربية، ثم انتقل بعد ذلك للحديث عن علاقة هذه الرؤيا بالشاعر المبدع، وبالقارئ المتلقي، وبالواقع المعيش، مشيرا إلى شروط نضجها وارتقائها للمزج بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية، وامتدادها لتشمل أعمال الشاعر كلها، بالإضافة إلى ارتباطها بمجموعة من الرموز والأساطير الشخصية، ممثلا لذلك ببعض النماذج من الشعر العربي المعاصر.

يتبين إذن من خلال هذا النص أن الكاتب يعالج قضية أدبية هي قضية "الرؤيا الشعرية في القصيدة العربية الحديثة"، وتتضمن هذه القضية عنصرين أساسين هما :

1 - أهمية الرؤيا في الشعر الحديث، وذلك باعتبارها تمثل الجوهر في قضية التجديد في الشعر العربي وفي الشعر العالمي كله عموما.

2 - خصائص الرؤيا الشعرية في القصيدة الحديثة، وتتمثل هذه الخصائص فيما يلي :

– إنها تعنى بتجديد الشاعر أولا، قبل أن تعنى بتجديد النص.
– إن الشاعر من خلالها يسعى إلى تقديم صورة لوعيه بنفسه من جهة، وللعالم الذي يعيش فيه أو يعيشه من جهة أخرى.
– إنها سعي دائم لرؤية الشيء ونقيضه.
– إنها توق وتساؤل دائمان، ومسعى في اتجاه أجوبة أشد إقلاقا.
– إن نضجها مرتبط بعذاب المعاناة وعذاب المعرفة.
– إنها تجعل من التجربة الذاتية تجربة جماعية والعكس صحيح.
– إنها تمتد عبر أعمال الشاعر كلها.
– إنها ترتبط بمجموعة من الرموز والأساطير الشخصية للشاعر.

وقد استعمل الكاتب معجما يتوزع بين أربعة حقول دلالية، هي :

1 – حقل الرؤيا الشعرية : (الرؤيا الشعرية – الرؤيا الحديثة – فعل التجديد – رؤيا شعرية – مشروعا لرؤيا– شعرية هذه الرؤيا – الرؤيا الراسخة ...).

2 – **حقل الشكل الشعري** : (الثراء الجمالي – حيوية الشكل – استطرادات – منهج شعري – شكل تعبيري...).

3 – **حقل الشاعر** : (تجديد الشاعر – وعي – ثقافة – نظرة إلى العالم – عناء ومكابدة – عذاب المعرفة – وتر منفرد – حرارة فردية – هم شخصي – رموز شخصية...).

4 – **حقل المجتمع** : (الواقع – أنين عام – أنين البشر – الهم العام – صوت إنساني – شأن عام – قضية جوهرية...).

والعلاقة بين هذه الحقول متداخلة، حيث يكمل بعضها بعضا، فالرؤيا الشعرية تظل ناقصة مالم يساندها شكل تعبيري جديد متميز، والرؤيا أيضا لا ترتبط بذات الشاعر الفردية فحسب، بل هي رؤيا جماعية يحاول الشاعر من خلالها الانصهار في هموم المجتمع وقضاياه.

وقد استند الكاتب في تحليله للرؤيا الشعرية على مرجعيات مختلفة، حيث تحضر المرجعية الاجتماعية، سواء من خلال إحالة الكاتب على مفهوم "رؤية العالم" للوسيان غولدمان، أو من خلال ربطه في سياق الرؤيا الشعرية بين الشاعر وبين المجتمع وقضاياه، كما حضرت المرجعية النفسية من خلال استحضار الكاتب لبعض مصطلحات علم النفس كـ"**الأسطورة الشخصية**" التي صاغ مفهومها العالم النفسي شارل مورون، ومن خلال ربطه بين الرؤيا الشعرية، والمعاناة النفسية للشاعر.

واعتمد الكاتب في عرض القضية السالفة بناء منهجيا يقوم على **الطريقة الاستنباطية**، حيث انطلق من تحديد المفهوم العام (الرؤيا الشعرية)، ثم انتقل بعد ذلك إلى تحليل مختلف تفاصيله وجزئياته وتجلياته. ويمكن تحديد هذه التفاصيل والجزئيات فيما يلي : علاقة الرؤيا الشعرية بالشاعر – جانب التأثير في الرؤيا الشعرية – علاقة الرؤيا الشعرية بالواقع – شروط نضج الرؤيا الشعرية – علاقة الرؤيا الشعرية ببقية أعمال الشاعر – علاقة الرؤيا الشعرية بالأسطورة الشخصية للشاعر.

أما بخصوص توضيح الأفكار ومحاولة إقناع المتلقي بصحتها، فقد عمد الكاتب إلى توظيف مجموعة من وسائل التفسير والحجاج، نحددها كالتالي :

– **التعريف** : وهو ما نلمسه في تعريف الكاتب للرؤيا الشعرية، حيث يقول : «وتشكل الرؤيا الشعرية في حقيقة الأمر، مسعى يستهدف الشاعر لا القصيدة ؛ أي أنها تعنى بتجديد الشاعر أولا : وعيا وثقافة، وذائقة، ونظرة إلى الحياة والعالم...».

– **المقارنة** : ونلمسها في مقارنة الكاتب بين موقفين يرتبطان برؤية الشاعر للواقع، حيث يقول : «فحين يحجب الموقف الأول ما في الواقع من حيوية ونبل كامنين، لا يتيح لنا الموقف الآخر أن نرى ما قد يتفجر تحت بنائه الظاهري من تصدع ونفاق».

– **الاستشهاد** : ويبدو ذلك في استشهاد الكاتب برأي أدونيس الذي يشير فيه إلى ضرورة المواءمة في، الرؤيا الشعرية، بين الهم الخاص والهم العام، وهذا الرأي مأخوذ من كتابة "مقدمة الشعر العربي". دار العودة– بيروت/1971. ص : 122.

- التمثيل: وهو ما نلاحظه حينما يلجأ الكاتب إلى تقديم أمثلة فيما يخص شعراء الرؤيا في الشعر العربي الحديث، فيذكر السياب، والبياتي، وأدونيس، كما يسوق أمثلة تتعلق برموزهم الشخصية فيذكر : جيكور، وبويب، ومهيار، والصقر، وعائشة.

ويتعزز البعد التفسيري والحجاجي في النص كذلك باللجوء إلى مجموعة من الوسائل اللغوية، نذكر منها :

- اللغة التقريرية المباشرة: وهي لغة تميل إلى البساطة في التعبير، وتبتعد ما أمكن عن الإيحاء والالتواء في التعبير، وهذا راجع إلى الطابع الموضوعي للنص الذي يستلزم توضيح الفكرة أكثر من العناية بجمال الصياغة.

- أسلوب التوكيد: ومن أمثلته في النص : (إن أهم ما أنجز، إن الرؤيا الشعرية، إن الشاعر ذا الرؤيا، إن الكثير من شعرية هذه الرؤيا...).

- أسلوب النفي: ومن أمثلته في النص : (لايمكن في خروجها، لا ترى من الجبل سفحه فحسب، لا تراه من منظور ثابت، لا تنضج الرؤيا الشعرية، لا ترقى إلى مستواها الأعمق، ليست دمعة أو قطرة من المطر...).

- أسلوب التفضيل: ويبدو ذلك من خلال الأمثلة التالية : (أهم، أشد، الأعمق، الأشمل...).

- التكرار اللفظي: ويظر ذلك من خلال ترديد مجموعة من الألفاظ والعبارات مثل : (الرؤيا الشعرية، الشاعر، القصيدة، التجديد، الواقع، المعاناة، الذات، الآخر، الشخصي، الجماعي...).

- التكرار المعنوي: وفيه يلجأ الكاتب إلى عرض الفكرة الواحدة بصيغ متعددة، ويمكن أن نمثل لذلك بقوله: «إن الشاعر هنا يسعى إلى المواءمة "بين تشخصنه وفرادته، من جهة، وكلية حضوره الإنساني من جهة ثانية، بين الشخصي والكوني، بين الذات والتاريخ : يريد أن يكون نفسه وغيره، الزمان والأبدية في آن. وبذلك يسقط الحد الفاصل بين العام والخاص، بين الذات والموضوع. وهكذا يصبح الشأن الشخصي الصغير، بعد أن مر من خلال رؤيا الشاعر، شأنا عاما شاملا، ويتحول الظرفي العابر إلى قضية عصية على حدود الزمان والمكان"».

- أدوات الربط: وتتمثل هذه الأدوات بالأساس في حروف العطف (الواو، أو، بل، ثم، لا، ...)، وبالإضافة إلى هذه الحروف هناك أدوات أخرى تتيح للكاتب الانتقال من فكرة إلى أخرى، ومن فقرة إلى أخرى، ونسوق من هذه الأدوات – على سبيل المثال – ما يلي : (أي، في اعتقادي، من جهة... من جهة أخرى، إذ، كما، لذلك، هكذا...).

استنادا إلى ما سبق، نستنتج أن الكاتب يعالج في النص مفهوما أدبيا هو مفهوم "الرؤيا الشعرية" الذي يعتقد اعتقادا جازما بأن حداثة النص الشعري لا تتحقق إلا من خلاله، كما نستنتج أن منبع هذه الرؤيا لا يخرج عن ثلاثة أشياء : الشاعر باعتباره ذاتا واعية بنفسها وبما حولها، وقادرة على محاورة الواقع وخلخلته، والإجابة عن أسئلته المقلقة، والتعبير عن كل ذلك بوسائل فنية خاصة. ثم الواقع باعتباره بؤرة للقلق والحركة والتردد والتناقض. وأخيرا الشاعر والواقع معا في تفاعل مستمر، وتأثير أحدهما في الآخر، واحتضانه له.

وقد اعتمد الكاتب في عرضه لقضيته مرجعيات نقدية ومعرفية متعددة أهمها : المنهج الاجتماعي والمنهج النفسي، كما اعتمد في بناء النص القياس الاستنباطي الذي يتدرج من الكل إلى الجزء. أما وجهة نظرة في الموضوع

فقد وضحها ودافع عنها باعتماد أساليب تفسيرية وحجاجية تتوزع بين التعريف والمقارنة والاستشهاد والتمثيل، بالإضافة إلى الاستعانة بمجموعة من الوسائل اللغوية كالأسلوب التقريري، وأسلوب التوكيد، وأسلوب النفي، وأسلوب التفضيل، وأسلوب التكرار، وأدوات الربط.

وإذا كان الكاتب في كل ما سبق قد نجح إلى حد كبير في تقديم تصوره النظري، حول الرؤيا الشعرية، وتوضيحه والدفاع عنه، فهذا لا ينفي أننا نختلف معه في فهمه للحداثة الشعرية بشكل عام. فإذا كان يحصر هذه الحداثة في تجديد الرؤيا فحسب، فإننا نضيف إلى ذلك أن هذه الحداثة تتعزز كذلك بتجديد الشكل ، بل إن التجديد في الرؤيا ما كان ليتم لولا التجديد في الخصائص الشكلية كالإيقاع والمعجم والصورة والتركيب... خصوصا وأن هذه الخطوة كانت من توقيع شعراء كبار أمثال بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وبلند الحيدري، وغيرهم....

أ - النص :

يقول بدر شاكر السياب في قصيدة بعنوان "النهــر والمــوت" :

1

1 - بُوَيْبُ...
2 - بُوَيْبُ...
3 - أَجْرَاسُ بُرْجٍ ضَاعَ فِي قَرَارِ الْبَحَرْ
4 - الْمَاءُ فِي الْجِرَارِ، وَالْغُرُوبُ فِي الشَّجَرْ
5 - وَتَنْضَحُ الْجِرَارُ أَجْرَاساً مِنَ الْمَطَرْ
6 - بِلَوْرُهَا يَذُوبُ فِي أَنِينْ :
7 - «بُوَيْبُ...يَا بُوَيْبُ» !"
8 - فَيَدْلَهِمُّ فِي دَمِي حَنِينْ
9 - إِلَيْكَ يَا بُوَيْبُ
10 - يَا نَهْرِيَ الْحَزِينَ كَالْمَطَرْ
11 - أَوَدُّ لَوْعَدَوْتُ فِي الظَّلاَمْ
12 - أَشُدُّ قَبْضَتَيَّ تَحْملاَن شَوْقَ عَامْ
13 - فِي كُلِّ إِصْبَعٍ كَأَنِّي أَحْمِلُ النُّذُورْ
14 - إِلَيْكَ مِنْ قَمْحٍ وَمِنْ زُهُورْ
15 - أَوَدُّ لَوْ أُطِلُّ مِنْ أَسِرَّةِ التِّلاَلْ
16 - لأَلْمَحَ الْقَمَرْ
17 - يَخُوضُ بَيْنَ ضِفَّتَيْكَ، يَزْرَعُ الظِّلاَلْ
18 - وَيَمْلأُ السِّلاَلْ
19 - بِالْمَاءِ وَالأَسْمَاكِ وَالزَّهَرْ
20 - أَوَدُّ لَوْ أَخُوضُ فِيكَ أَتْبَعُ الْقَمَرْ
21 - وَأَسْمَعُ الْحَصَى يَصِلُّ مِنْكَ إِلَى الْقَرَارْ
22 - صَلِيلَ آلاَفِ الْعَصَافِيرِ عَلَى الشَّجَرْ
23 - أَغَابَةٌ مِنَ الدُّمُوعِ أَنْتَ أَمْ نَهَرْ ؟
24 - وَالسَّمَكُ السَّاهِرُ هَلْ يَنَامُ فِي السَّحَرْ ؟
25 - وَهَذِهِ النُّجُومُ هَلْ تَظَلُّ فِي انْتِظَارْ
26 - تُطْعِمُ بِالْحَرِيرِ آلاَفاً مِنَ الإِبَرْ ؟
27 - وَأَنْتَ يَا بُوَيْبُ
28 - أَوَدُّ لَوْ غَرِقْتُ فِيكَ أَلْقُطُ الْمَحَارْ
29 - أُشِيدُ مِنْهُ دَارْ
30 - يُضِيءُ فِيهَا خُضْرَةَ الْمِيَاهِ وَالشَّجَرْ
31 - مَا تَنْضَحُ النُّجُومُ وَالْقَمَرْ
32 - وَأَغْتَدِي فِيكَ مَعَ الْجَزْرِ إِلَى الْبَحَرْ
33 - فَالْمَوْتُ عَالَمٌ غَرِيبٌ يَفْتِنُ الصِّغَارْ
34 - وَبَابُهُ الْخَفِيُّ كَانَ فِيكَ يَا بُوَيْبُ...

2

35 - بُوَيْبُ...يَا بُوَيْبُ !
36 - عِشْرُونَ قَدْ مَضَيْنَ كَالدُّهُورِ كُلُّ عَامْ
37 - وَالْيَوْمَ حِينَ يُطْبِقُ الظَّلاَمْ
38 - وَأَسْتَقِرُّ فِي السَّرِيرِ دُونَ أَنْ أَنَامْ
39 - وَأُرْهِفُ الضَّمِيرَ دَوْحَةً إِلَى السَّحَرْ
40 - مُرْهَفَةَ الْغُصُونِ وَالطُّيُورِ وَالثَّمَرْ
41 - أُحِسُّ بِالدِّمَاءِ وَالدُّمُوعِ كَالْمَطَرْ
42 - يَنْضَحُهُنَّ الْعَالَمُ الْحَزِينْ
43 - أَجْرَاسُ مَوْتَى فِي عُرُوقِي تُرْعِشُ الرَّنِينْ
44 - فَيَدْلَهِمُّ فِي دَمِي حَنِينْ
45 - إِلَى رَصَاصَةٍ يَشُقُّ ثَلْجُهَا الزُّؤَامْ

46 - أَعْمَاقَ صَدْرِي، كَالْجَحِيمِ يُشْعِلُ الْعِظَامْ
47 - أَوَدُّ لَوْ عَدَوْتُ أَعْضُدُ الْمُكَافِحِينْ
48 - أَشُدُّ قَبْضَتَيَّ ثُم أَصْفَعُ الْقَدَرْ
49 - أَوَدُّ لَوْ غَرِقْتُ فِي دَمِي إِلَى الْقَرَارْ
50 - لِأَحْمِلَ الْعِبْءَ مَعَ الْبَشَرْ
51 - وَأَبْعَثَ الْحَيَاةَ. إِنَّ مَوْتِيَ انْتِصَارْ !

© ديوان بدر شاكر السياب، الجزء الأول. دار العودة – بيروت. طبعة 1989 الصفحة : 453 - 456.

ب- الأسئلة

اكتب موضوعا إنشائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص، مستثمرا مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطـــالب التالية :

- تأطير النص ضمن حركة الشعر العربي الحديث، مع وضع فرضية لقراءته.
- تكثيف المعاني الواردة في النص.
- تحديد الحقول الدلالية المهيمنة في النص والمعجم المرتبط بها، وإبراز العلاقات القائمة بينها.
- دراسة الخصائص الفنية للنص، وبيان وظائفها.
- صياغة خلاصة تركيبية، تبين من خلالها مدى تجديد النص للرؤيا الشعرية.

تحليـــل النص

ليست القصيدة الحداثية مجرّد تمرّد محدود على الأشكال والموضوعات التقليدية في الشعر العربي فقط، وإنما هي كذلك تعبير مبدع ورؤيا خلاقة مدركة لشرط الوجود الإنساني (فرداً وجماعة)، وتجاوز لكل ما هو سطحي وخارجي في هذا الوجود إلى ما هو خفي وعميق منه، مستكنهة بذلك قيم الحق والجمال والحضارة واستشراف المستقبل ... التي عُني بها الإنسان على امتداد تاريخه الطويل عموماً، والشاعر منه بوجه خاص، ومن ثمة تنفتح هذه القصيدة على مختلف القضايا : الإنسانية، والوطنية، والقومية... ولمّا كان بدر شاكر السياب (1926 - 1964م) واحداً من الأصوات الشعرية المعاصرة، ورائداً من رواد حركتها الأساسيين ؛ فقد تسنّى له بحكم اطلاعه المتمرّس على التراث العربي القديم، وانفتاح أفقه الرحب على الثقافة والشعر الغربيين : إليوت، سيتويل، لوركا، وورد زورث، بايرون، شيلي، كيتش،...، وكذلك انخراطه المبكر في العمل السياسي، ونضاله ضد السياسة الاستعمارية في المنطقة العربية (القضية الفلسطينية تحديداً)، فضلا عن يتمه وطفولته القروية العراقية جنوب البصرة (قرية جيكور، نهر بويب...)، ومرضه العضال الذي أودى بحياته في سن مبكرة...أن يبلور رؤيا خاصة به حيال ما يجري من حوله من أحداث جسام وتحولات مفصلية : تاريخية، وسياسية، واجتماعية.

ولعل قصيدة "النهر والموت" التي نحن بصدد دراستها خير نموذج على شعر الرؤيا عند السياب ؛ ذلك أن ثنائية "النهر" و "الموت" توحي بأبرز القضايا التي شغلت الشاعر العربي المعاصر، وهي قضية "الموت والانبعاث"، خصوصا إذا علمنا أن القصيدة تنتمي إلى أخصب المراحل الشعرية عند الشاعر، وهي "المرحلة التموزية" (1956 - 1960 م).



إذن، ما هي الأفكار والمعاني التي يتضمنها النص ؟ وماهي الحقول الدلالية المهيمنة فيه ؟ وما هي خصائصه الفنية ؟ وإلى أي حد استطاع الشاعر من خلاله تجديد الرؤيا الشعرية في القصيدة العربية المعاصرة ؟

يعمد الشاعر، في بداية النص، وهو يوجّه خطابه إلى النهر الصغير "بويب" في قريته "جيكور" العراقية، إلى العودة بذاكرته الطفولية إلى الزمن الهارب الذي ولى. غير أن هذه العودة، إذ تعلن عن الانفصال والانقطاع لمّا يتملكها الضياع، ويتهدّدها الزوال والفقدان بفعل نضوح عنصر الماء الحيوي وذوبان بلوره الموجع والأليم، تدفع بالذات الشاعرة في حنين متزايد وتعاطف بادٍ وملحوظ لا يخفيان عجزها واستسلامها أمام قوة الزمن العنيفة المدمرة إلى معانقة النهر الحزين "بويب"، ومن ثمة الكشف تباعاً عمّا في جعبتها الدفينة من أحلام وأمنيات تتفاعل ضمنها براءة الطفولة ودهشتها الأولى ورغبتها القصوى في الانطلاق من دون حدود. وقد جلّلتها هالة روحية أو دينية تستعيد شعائر وطقوس الحضارات الزراعية القديمة لبلاد الرافدين، مما يمكّنها في قوة وصلابة من النفاذ إلى أقاصي ما هو خفي وعميق، والسمو كذلك إلى الأعالي، حتى وإن كانت هذه المغامرة الطفولية تقف بالذات، في سعيها الدؤوب للقبض على الزمن الهارب ولجم قوة حركته المدمرة العنيفة، عند الموت ؛ ذلك المصير الحتمي والسر الخفي والعالم الغريب الذي يفتن الصغار.

وبالانتقال إلى المقطع الثاني من النص تعلن الذّات عن تحوّلها إلى زمن آخر جديد هو زمن الحاضر، مع الاستمرار في مخاطبة النهر ذاته (بويب...بويب... عشرون عاماً قد مضين كالدهور...) للكشف عمّا ينتابها من أحاسيس ومشاعر، وتعرّف ما يدور في عالمها ومحيطها من هزات وارتجاجات، وما يَعِدُ به ذلك كله من إدراك واعٍ بمستلزمات الوجود الحقيقي للإنسان ومعاناته الألم الشديد. غير أن استشراف المستقبل الآتي والإيمان بالغد الأفضل يغذّي الذات المتطلعة إلى الكفاح والتحرر والنضال بالإيمان الراسخ بضرورة التضحية من أجل الآخر؛ فالموت في سبيل الجماعة فداء، والانتصار لها بعث وحياة ؛ ذلك ما تشهد به نهاية النص الشعري لمّا تتصل الذات بالنهر وتعلن انتماءها الكلي والمطلق إلى الجماعة (أود لو عدوت أعضد المكافحين... أود لو غرقت في دمي إلى القرار ...لأحمل العبء مع البشر ...وأبعث الحياة. إن موتي انتصار!).

وبالنظر إلى المعجم الشعري للنص يمكننا القول إن ألفاظه وعباراته تتوزع إلى ثلاثة حقول دلالية، كالآتي :

المعجم الدال على الطبيعة	المعجم الدال على الإنسان		المعجم الدال على الزمن	
	الفرد	الجماعة	الماضي	الحاضر والمستقبل
البحـــر، الماء، الغروب، الشجر، المطر، النهـــر، القمح، الزهور، التلال، القمر، الظلال، الأسماك، الزهر، الحصى، العصافير، الغابة، السحر، النجوم، الظلام، الغصون، الثمر، الثلج.	دمي، حنين، نهـــري، أودّ لو عدوت، أشـــد قبضتـــي، كأني أحمـــل النذور، أود لو أظل، لألمح القمر، أود لـــو غرقت، أشيد، أغتدي فيك...	ينضحهن العالم الحزين، أجراس موتى، المكافحين البشر...	ضـــاع، عدوت، غرقت، مضين...	تضح، يذوب، يدلهم، أود، أشـــد، تحملان، أحمل، لألمح، يخوض، يملأ، أخـــوض، أتبع، أسمع، يصل، ينام، تظل، تطعم، أشيد، يضيء، تنضح، أغتدي، يفتق، يطبق، أسقـــر، أنـــام، نرهـــف، أحـــس، ينضحهن، ترعش، فيدلهم...

إذا كان الحقل الأول الذي محوره الطبيعة بمختلف مظاهرها ومكوناتها يغلب عليه الماء، فإن ذلك يَرمُزُ لكل خصب وخلق طبيعيين أو كل تجدّد تشهده دورة الحياة بكل ما يعنيه ذلك من إيحاءات زمنية ومكانية متواترة تفرضها حركة الطبيعة ذاتها وحيوية عناصرها ومكوناتها المختلفة، وما يرافقه أو يترتّب عليه من تبدّل في المشاعر والأحاسيس الإنسانية بدءاً من الحنين والشوق إلى ما مضى، واسترجاع طفولة الذات الشاعرة. كما يتبين من الحقل المعجمي الثاني، وانتهاء بإقرار العزم على النضال ونصرة الجماعة، ومواجهة كل ما تجده في طريق تحرّرها من ظلم وخيبة وانكسار، وهو ما يلزم هذه الذات الفردية، المتوحّدَة بجماعتها و"الملتزمة" بقضاياها ومصيرها، التحول عن ماضيها، كما يتبيّن من خلال الحقل المعجمي الثالث، إلى الارتباط بالحاضر وتعرّف همومه وهواجسه لاستشراف المستقبل الآتي حتى تتمكن الذات من بعثها المنشود، وتحقق للحياة ما تستحقه من انتصار وفرح مهما بذلت في ذلك من تضحيات جسام، ومن ثمة يتّضح لنا من خلال العلاقة القائمة بين مكونات المعجم الشعري وتفاعل حقوله الدلالية الثلاث (الطبيعة، والإنسان، والزمن) على مستوى توظيف الشاعر بدر شاكر السياب لها، والطريقة التي تمّ بها عرض الرؤيا الشعرية الخاصة في النص، وما يتصل بها من علاقات وامتدادات في الواقع، أنها تخالف مألوف الشعر الوجداني حيث الذات الرومانسية منهزمة أو سلبية في الغالب الأعم، منكفئة حول نفسها، تجترُّ همومها الصغيرة، وتنظر إلى ما ومن حولها نظرة سوداوية بالغة الإحباط.

وإذا ما انتقلنا إلى الجانب الفني في النص الشعري، وأمعنا النظر في أهم خصائصه الأسلوبية والتخييلية والإيقاعية، للفت انتباهنا مزاوجة الشاعر بين البعدين : السردي والغنائي ؛ من حيث التقاطه لعدد من الإشارات والتفاصيل الصغرى التي يمتحها السياب من معين ذاكرته الشخصية، وكذلك حرصه على استرجاع بعض الأحداث والوقائع التي حفلت بها سيرته الطفولية القروية، وهو ما يبرّر توظيفه لمجموعة من الجمل الفعلية المتضافرة على امتداد النص وتتابع أسطره الشعرية (ضاع، تنضح، يذوب، فيدلهم، أشد، تحملان، أحمل،...). وإذا كانت الذات الفاعلة هي نفسها في كثير ممّا تحيل عليه هذه الأفعال النحوية، فإن الزمن الذي تتأطر ضمنه حركتها وحَيِّز اشتغالها يراوح – في معظمه – بين الماضي الطفولي للشاعر / السارد حيث الذات منفصلة عن النهر "بُوَيْبْ" الذي تخاطبه (في المقطع الأول تحديداً)، وزمن الوجود في الحاضر والآتي، حيث تتطلع إلى المستقبل. وبذلك تتمكّن هذه الذات من الاتصال بمخاطبها، ويتسنّى لها مشاركة الجماعة كفاحها ويقينها بالتضحية والخلاص، وتحقيق البعث المنشود. ولما كانت هذه الأفعال والجمل الفعلية ككل دليل حيوية الذات وعنوان حركتها الدؤوبة وسعيها الحثيث إلى معانقة الحياة والانتصار لها، فإن الجمل الإسمية تترجم هذه القناعة الذاتية وتكرس قوتها وثباتها في نهاية هذا المسار الشاق (إن موتي انتصار...).

ولمّا كان بمقدور الجمل الخبرية – على المستوى البلاغي والفني – أن تتبّع حركة الذات الدؤوبة، وتنقل أطواراً من رحلتها الحثيثة لالتماس دفء الجماعة وكفاحها وحرصها المستميت على البعث المنشود والانتصار للحياة (...فيدلهم في دمي حنين،...وأغتدي فيك مع الجزر إلى البحر...أشد قبضتي ثم أصفع القدر ...إلخ)، فإن الجمل الإنشائية خير ما يترجم انفعالات هذه الذات للمتلقي، ويكشف له عن متمنياتها وهواجسها وأحلامها وفق

أي دون الإعلان الصريح والمباشر عن الأسطورة كما هو معهود في كثير من نصوصه الشعرية الأخرى، منطلقاً في ذلك من مرجعيات حضارية زراعية قديمة ومحدّدة تخص العراق والبلاد العربية ككل (بلاد الرافدين، بلاد الشام...)، وعلى وجه الخصوص ما يتعلق منها بأساطير التضحية والفداء وطقوسهما وشعائرهما المهيبة التي تنشد البعث والتجديد (تموز، عشتار، أدونيس، المسيح...)، كما يتبيّن من نهاية النص الشعري، كالآتي : (أود لو غرقت في دمي إلى القرار...لأحمل العبء مع البشر،... وأبعث الحياة. إن موتي انتصار !).

وإذاكانت الصورة الشعرية قد اتسمت مكوناتها بالتنوع والتجديد الفنيين فإن الإيقاع بدوره قد اتخذ المسار نفسه بحيث انصرف السياب إلى تفعيلة (مستفعلن) من بحر الرجز، بكل التحويرات الممكنة التي طرأت عليها في النص الشعري (زحافات وعلل مختلفة)، وتكسير لنظام الوقفتين العروضية والدلالية، وغيرها من ضروب "التدوير" والجريان أو التدفق الإيقاعي، حتى يحقق بذلك للنص الشعري التناغم والوحدة الموسقيين المطلوبين، فضلا عن تنويع نظام وحروف القافية والروي – خلافاً لوحدتهما الصارمة والمعهودة في القصيدة التقليدية – مع غلبة ملحوظة لحرف الراء والقافية المقيّدة، كما هو الحال في الأمثلة التالية : (بحر، الشجر، المطر / أنين، حنين / الظلام، عام / النذور، الزهور...). أما على مستوى الإيقاع الداخلي ومظاهره المتعددة في النص الشعري فيجدر بنا التذكير بالتنغيم الذي سبقت الإشارة إلى بعض الأساليب الإنشائية التي يتولّد عنها ؛ كالتمني والرجاء، والاستفهام، والتعجب، وكذلك المدود الصوتية (التلال، الظلال، السلال، الماء، الأسماك، القرار، النذور، الدموع ...)، فضلا عن التكرار والتوازي اللذين نجمل صيغهما المتعددة فيما يلي :

- **تكرار الحروف والأصوات** : الباء (س : 1،2،3،6...)، الراء (س : 4،5،10،40...)، الميم (س : 41،44،46...)...

- **تكرار الألفاظ والكلمات** : أود، بويب، المطر، القمر، النهر، الشجر، دمي...

- **تكرار العبارات والجمل** : ويتخذ هذا النوع من التكرار طابع "الصيغة" أو "اللازمة" حيناً، من مثل : بويب... يا بويب (س : 7،35...)، أو طابع الخطاطة اللغوية المتكررة على نحو متواز كلياً أو جزئياً حيناً آخر، من مثل : يزرع الظلال/ يملأ السلال (س : 17و18)، أود لو عدوت أعضد المكافحين/ أشد قبضتي ثم أصفع القدر/ أود لو غرقت في دمي إلى القرار... (س : 47 و48 و49).

هكذا يعمل بدر شاكر السياب – من خلال ما تقدم ذكره – إلى تكسير البنية التقليدية للشعر العربي القديم، والخروج بذلك عن إسار عمود الشعر وسلطته الصارمة، وهي مغامرة إبداعية غير مسبوقة استدعتها الرؤيا الجديدة والمجدّدة التي بات يعلن عنها الشعر العربي المعاصر بوجه عام انطلاقاً من خمسينيات القرن الماضي، والتجربة السيابية منها بوجه خاص، ومنها نصه الشعري هذا الذي عنوانه "النهر والموت"، والذي يكشف من خلال الشكل الحديث للقصيدة العربية وطاقتها الجمالية والتعبيرية المشعة عن رؤيا خاصة يتفاعل ضمنها ماهو فردي بما هو جماعي وإنساني وحضاري، من خلال تجربة الموت الذي هو دليل التضحية والفداء، وعنصر الماء رمز الخصب والتجدّد وانتصار الحياة، خاصة حين تتحد الذات الفردية وقوة إرادة الإنسان بالجماعة، وتعلن



عن انتمائها الفعلي والكلي لها. «لقد قرن (السياب) – حسب الناقدة ريتا عوض – الشكل الحديث برؤيا كونية وحضارية جديدة تكشف للشاعر أن الفرد نقطة ماء في بحر الإنسانية، وأن مايؤديه ليس سوى لبنة يضيفها إلى البناء الحضاري العام. وهنا يصبح الالتزام في الشعر حتمياً، لأن الشعر لا يستطيع أن يتخلى عن هويته الإنسانية وعن دوره الحضاري.(...) كان الموت قضية السياب الكبرى. وقد عانى هذه القضية على مستويات عدة : الفردي، والقومي، والحضاري، والإنساني. ولعله لهذا اضطر– من حيث لم يقصد أحياناً كثيرة – إلى أن يكون شاعراً ملتزماً، لأن قضيته الفردية هي قضية كل فرد، وبالتالي قضية الإنسانية جمعاء» (أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث. المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت. الطبعة :1978/1. ص : 94 (بتصرف)). أما الدكتورة خالدة سعيد، فتربط في سياق تحليلها لهذا النص السيابي بين وحدته العضوية ورؤياه الشعرية المجدّدة حيث تقول: «...أن تمتاز القصيدة بالوحدة العضوية يعني أن تكون نسيجاً حيّاً متنامياً. وهذا مرتبط بصفة أخرى ظهرت في أواخر الخمسينات وكان السياب من بين القائلين بها، هذه الصفة هي القصيدة – الرؤيا. و"النهر والموت" نموذج للقصيدة – الرؤيا.

القصيدة – الرؤيا قراءة جديدة لتاريخ الإنسان في الكون، أو رؤية جديدة للوضعية الإنسانية، تفترض إبداع منظومة من القيم والعلاقات عن طريق خلق رموز أو صور، تخترق الانقطاعات الظاهرية بين الأبعاد (الذاتية والجماعية، الإنسانية والكونية...).

وقد رأينا، في هذه القصيدة، كيف بلور الشاعر حلم الجماعة في مرحلة معينة، ونقله من حالة الحدس والتطلع المبهم إلى حالة الجواب عن معضلات الحاضر، وكيف بعث، في أثناء ذلك، النماذج الأولى الغافية في لا وعي الجماعة، والتي تكون جذوراً تغذي هذا الحلم. هكذا وصل بين أحلام العربي بفعل يخرق آلية الانسياق للقدر والراهن، وبين النموذج الأصلي العريق، المتمثل في أساطير هذه المنطقة على توالي الحقب. إنه نموذج الخير الذي يصرع فرداً، فيبعث جمعاً، أو يصبح خيراً عاماً (تموز، أدونيس، البعل)» (حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث. دار العودة – بيروت. الطبعة : 1982/2. ص : 190 - 191 (بتصرّف).

وخلاصة القول إن الشاعر باعتماده – في المستوى الإيقاعي – نظام التفعيلة، وتنويع حروف القافية والروي، وتكسير صرامة الوقفة العروضية وغيرها من ثوابت البنية التقليدية للقصيدة العمودية الأخرى...،وبحرصه على التزام الوحدتين الموضوعية والعضوية، وكثافة اللغة وإيحاءاتها الفنية والتعبيرية التي تكشف عن موضوعات جديدة غير مطروقة من قبل، تتفاعل ضمنها مستويات ومرجعيات متشابكة ومركّبة (ذاتية/ موضوعية...الماضي/ الحاضر والمستقبل...)، وكذلك باعتماده مجموعة من الصور الفنية المبتكرة والمتسلسلة على نحو مترابط وعفوي، بحيث تتجاوز في ذلك سلطة الصورة البلاغية (المعيارية) ووظيفتها التزيينية التقليدية المحدودة، لتكشف عن طاقة التخييل بكل رحابتها الإيحائية والتعبيرية باعتماده الرمز والأسطورة. نقول إن الشاعر باعتماده كل هذا قد عبر عن رؤيا شعرية جديدة تنطلق من الماضي لتستشرف الحاضر والمستقبل، ومن الموت تضحية وفداء من أجل البعث والحياة، ومن الذات الفردية إلى معانقة حلم الجماعة وتطلعاتها القومية والإنسانية.

أ ـ النص:

يقول صبري حافظ في نص بعنوان "الخصائص البنائية للأقصوصة" :

...مَا أَصْعَبَ الْحَدِيثَ النَّظَرِيَّ عَن فَنِّ الأُقْصُوصَة، هَذَا الْفَنُّ الأَدَبِيُّ الْبَسِيطُ الْمُرَاوِغُ الْمَلِيءُ بِطَاقَةٍ شِعْرِيَّةٍ مُرْهَفَةٍ وَقُدْرَةٍ فَائِقَةٍ عَلَى تَقْطِيرِ التَّجْرِبَةِ الإِنْسَانِيَّةِ وَالْقَبْضِ عَلَى جَوْهَرِ النَّفْسِ الْبَشَرِيَّةِ وَالتَّعْبِيرِ عَنْ صَبَوَاتِهَا وَمَطَامِحِهَا وَأَحْزَانِهَا بِبَسَاطَةٍ وَيُسْرٍ آسِرَيْنِ. وَمَا أَيْسَرَ الانْطِلاَقَ مِنْ مُصَادَرَةٍ مَبْدَئِيَّةٍ تَفْتَرِضُ أَنَّ الأُقْصُوصَةَ فَنٌّ رَاسِخُ الْمَعَالِمِ مُحَدَّدُ الْقَسَمَاتِ وَاضِحُ الْمُقَوِّمَاتِ، وَأَنَّ مَا نَحْتَاجُ إِلَيْهِ هُوَ تَنَاوُلُ الأَقَاصِيصِ ذَاتِهَا فِي دِرَاسَةٍ تَطْبِيقِيَّةٍ ضَافِيَةٍ. غَيْرَ أَنَّ كُلَّ دِرَاسَةٍ نَظَرِيَّةٍ، بِرُغْمِ تَحَاشِيهَا لِصُعُوبَاتِ التَّحْدِيدَاتِ النَّظَرِيَّةِ، تَنْطَلِقُ مِنْ مَجْمُوعَةٍ مِنَ الْمُسَلَّمَاتِ النَّظَرِيَّةِ الَّتِي تَحْتَاجُ إِلَى كَثِيرٍ مِنَ التَّأَمُّلِ وَالتَّمْحِيصِ، وَالَّتِي تُسَاهِمُ بِمُيُوعَتِهَا وَغُمُوضِهَا فِي تَسْطِيحِ الدِّرَاسَةِ التَّطْبِيقِيَّةِ وَضُمُورِ حَصَادِهَا.

وَإِذَا كَانَ النَّقْدُ الْعَرَبِيُّ يَفْتَقِرُ إِلَى الدِّرَاسَاتِ النَّظَرِيَّةِ عُمُوماً، فَإِنَّ الدِّرَاسَاتِ النَّظَرِيَّةَ فِي مَجَالِ الأُقْصُوصَةِ تُوشِكُ أَنْ تَكُونَ غَائِبَةً عَنْهُ تَمَاماً، بَلْ تُعَدُّ مِنَ الدِّرَاسَاتِ النَّادِرَةِ فِي النَّقْدِ الإِنْسَانِيِّ، وَعِلاَوَةً عَلَى ذَلِكَ نَجِدُ أَنَّ النَّقْدَ الْعَرَبِيَّ لَمْ يَسْتَقِرَّ عَلَى مُصْطَلَحٍ ثَابِتٍ لِهَذَا الْفَنِّ الْقَصَصِيِّ فَبَيْنَمَا رَسَخَ مُصْطَلَحُ الرِّوَايَةِ فِي النَّقْدِ الْعَرَبِيِّ، نَجِدُ أَنَّ عَدَداً كَبِيراً مِنَ الدَّارِسِينَ لاَ يَزَالُ يَتَذَبْذَبُ بَيْنَ مُصْطَلَحَيْ الأُقْصُوصَةِ وَالْقِصَّةِ الْقَصِيرَةِ لِلدَّلاَلَةِ عَلَى مَا يُعْرَفُ فِي الإِنْجِلِيزِيَّةِ بِاسْمِ short Story وَفِي الْفَرَنْسِيَّةِ Conte . وَمِنَ الْوَاضِحِ أَنِّي أُوثِرُ مُصْطَلَحَ الأُقْصُوصَةِ، لَيْسَ فَقَطْ لإِيجَازِهِ وَسَمَاحِهِ بِاشْتِقَاقِ صِفَةٍ أُقْصُوصِيٍّ...وَلَكِنْ – أَيْضاً – لأَنَّ مُصْطَلَحَ الْقِصَّةِ الْقَصِيرَةِ يَحْمِلُ مِيسَمَ التَّرْجَمَةِ الْوَاضِحَةِ مِنَ الإِنْجِلِيزِيَّةِ الَّتِي تَفْتَقِرُ إِلَى صِيَغِ التَّصْغِيرِ، وَمِنْ هُنَا تَحْتَاجُ إِلَى كَلِمَتَيْنِ حَيْثُ تَكْتَفِي الْعَرَبِيَّةُ بِكَلِمَةٍ وَاحِدَةٍ، وَلأَنَّ هَذَا الْمُصْطَلَحَ كَلِمَةٌ وَاحِدَةٌ فِي الْفَرَنْسِيَّةِ Conte فَلِمَاذَا يُصِرُّ الْكَثِيرُونَ عَلَى اسْتِخْدَامِ التَّرْجَمَةِ الْحَرْفِيَّةِ لِلاصْطِلاَحِ الإِنْجِلِيزِيِّ ؟

وَمَعَ أَنَّ الأُقْصُوصَةَ الْعَرَبِيَّةَ الْحَدِيثَةَ تَتَمَيَّزُ عَنْ أَشْكَالِ الْقَصِّ السَّابِقَةِ عَلَيْهَا فَإِنَّنَا لاَ نَسْتَطِيعُ الْقَوْلَ بِغِيَابِ الصِّلَةِ بَيْنَ هَذِهِ الأَشْكَالِ الْقَصَصِيَّةِ الأُولَى وَالأُقْصُوصَةِ الْعَرَبِيَّةِ الْحَدِيثَةِ فِي صُورَتِهَا الرَّاهِنَةِ. لَيْسَ فَقَطْ لأَنَّ التُّرَاثَ الْقَصَصِيَّ الْقَوْمِيَّ وَالإِنْسَانِيَّ يُشَكِّلُ جُزْءاً هَامّاً مِنْ ثَقَافَةِ الْكَاتِبِ وَالْقَارِئِ الْعَرَبِي عَلَى السَّوَاءِ وَيُؤَثِّرُ بِصُوَرٍ مُتَعَدِّدَةٍ، مُبَاشِرَةٍ وَغَيْرِ مُبَاشِرَةٍ عَلَى إِنْتَاجِهِ لِلأُقْصُوصَةِ أَوْ تَلَقِّيهِ لَهَا، وَلَكِنْ أَيْضاً لأَنَّ هَذِهِ الأَشْكَالَ الْقَصَصِيَّةَ الْبَاكِرَةَ تَلْعَبُ دَوْراً فَعَّالاً فِي صِيَاغَةِ التَّقَالِيدِ وَالْمُوَاضَعَاتِ الْقَصَصِيَّةِ الَّتِي تَقُومُ بِدَوْرِهَا بِتَحْدِيدِ مَفْهُومِ الأُقْصُوصَةِ الْحَدِيثَةِ وَبَلْوَرَتِهِ وَتَطْوِيرِهِ. وَلأَنَّ ازْدِوَاجَ الرَّوَافِدِ الثَّقَافِيَّةِ بِالنِّسْبَةِ لِلْقِصَّةِ الْعَرَبِيَّةِ عُمُوماً، وَالأُقْصُوصَةِ الْعَرَبِيَّةِ خُصُوصاً، وَصُدُورَهَا مِنْ مَنْبَعَيْنِ مُنْفَصِلَيْنِ: أَحَدُهُمَا تُرَاثِيٌّ دَفَعَ الْكَثِيرِينَ إِلَى الْقَوْلِ بِنَظَرِيَّةِ انْحِدَارِ الأُقْصُوصَةِ الْعَرَبِيَّةِ الْحَدِيثَةِ مِنْ أَصْلاَبِ الْمَقَامَاتِ الْعَرَبِيَّةِ، وَقَصَصِ النَّوَادِرِ وَحِكَايَاتِ الْبُخَلاَءِ. وَالآخَرُ غَرْبِيٌّ حَدَا بِبَعْضِ الْكُتَّابِ إِبَّانَ بِدَايَاتِ هَذَا الْجِنْسِ الْبَاكِرَةِ، إِلَى تَوْقِيعِ أَعْمَالِهِمْ بِاسْمِ "مُوبَّسَانْ الْمِصْرِيِّ"، وَدَفَعَ بَعْضَ النُّقَّادِ إِلَى دَعْوَتِهِم بِاسْمِ تْشِيكُوفَ الْمِصْرِيِّ أَو السُّورِيِّ...إلخ. أَقُولُ

إنّ ازْدِوَاجَ الْمَنابعِ هَذَا قَدْ تَرَكَ بَصَمَاتِهِ عَلَى شَكْلِ الأُقْصُوصَةِ وَلُغتِهَا وَجَمَالِيّتِهَا، كَمَا طَرَحَ فِي سَاحَتِهَا مُنْذُ الْبِدَايَةِ قَضِيّةً لَمْ تَعْرِفْهَا الأُقْصُوصَةُ الْغَرْبِيَّةُ، وَهِيَ قَضِيَّةُ تَبْرِيزِ الذَّاتِ (أيْ تَبْرِيزِ هَذَا الْجِنْسِ الأَدَبِيِّ لِذَاتِهِ) وَالْبَحْثُ عَنِ الْجُذُورِ.

وَقَدْ تَعَرَّضَتِ الأُقْصُوصَةُ فِي الأَدَبِ الْغَرْبِيِّ إِلَى قَدْرٍ مِنَ الظُّلْمِ مِنْ طُولِ مُقَارَنَتِهَا بِالرِّوَايَةِ. فَحَتَّى بَعْضُ الْمُدَافِعِينَ عَنْ هَذَا الشَّكْلِ الْفَنِّيِّ الْمَهْضُومِ الْحَقِّ يُسَلِّمُونَ بِأَنَّ «ذِرْوَةَ الأَعْمَالِ الأُقْصُوصِيَّةِ لاَ تُضَاهِي الرِّوَايَاتِ الْعَظِيمَةَ مِنْ حَيْثُ قُدْرَتُهَا عَلَى وَصْفِ تَعْقِيدِ وَتَبَايُنِ الْكَثِيرِ مِنَ التَّجَارِبِ ذَاتِ الطَّبِيعَةِ الْعَرِيضَةِ». وَهُوَ تَسْلِيمٌ مَنْطِقِيٌّ وَإِنِ انْطَوَى عَلَى مُغَالَطَةٍ أَسَاسِيَّةٍ تَفْتَرِضُ أَنَّ التَّعْقِيدَ وَالاتِّسَاعَ هُمَا جَوْهَرُ التَّجْرِبَةِ الإِنْسَانِيَّةِ، فِي حِينِ أَنَّهُمَا لَيْسَا مِحْوَرَ هَذِهِ التَّجْرِبَةِ وَلاَ أَكْثَرَ قَسَمَاتِهَا أَهَمِّيَّةً. وَالْحَجْمُ فِي الْفَنِّ لَيْسَ صِنْوَ الْعُمْقِ وَالامْتِيَازِ. فَبَعْضُ الْقَصَائِدِ الْغِنَائِيَّةِ الْقَصِيرَةِ تَفُوقُ فِي عُمْقِهَا وَأَهَمِّيَّتِهَا الْكَثِيرَ مِنَ الْمُطَوَّلاَتِ الشِّعْرِيَّةِ الْجَيِّدَةِ. وَتَسْتَطِيعُ الأُقْصُوصَةُ أَنْ تُشِيعَ فِي الْعَمَلِ دَرَجَةً عَالِيَةً مِنَ التَّرْكِيزِ وَالْكَثَافَةِ وَالشَّاعِرِيَّةِ، وَأَنْ تُحَافِظَ عَلَى هَذَا الْمُنَاخِ الْفَنِّيِّ وَعَلَى مَدِّ الْعَمَلِ الأُقْصُوصِيِّ بِصُورَةٍ لاَ تَقْدِرُ عَلَيْهَا الْكَثِيرُ مِنَ الرِّوَايَاتِ الْجَيِّدَةِ.

وَقَدْ أَخَذَتْ تَقَالِيدُ الأُقْصُوصَةِ الْعَرَبِيَّةِ فِي التَّبَلْوُرِ وَالنُّضُوجِ عَلَى مَدَى رِحْلَةِ الأُقْصُوصَةِ مِنْ مَرْحَلَةِ الْبِدَايَاتِ الْجَنِينِيَّةِ فِي الْعَقْدَيْنِ الأَخِيرَيْنِ مِنَ الْقَرْنِ التَّاسِعَ عَشَرَ وَحَتَّى الآنَ. وَأَوَّلُ هَذِهِ التَّقَالِيدِ تَتَعَلَّقُ بِمَاهِيَّةِ الْعَمَلِ الأُقْصُوصِيِّ وَعَلاَقَتِهِ بِالْوَاقِعِ. وَقَدْ بَدَأَتْ أُولَى الْمُحَاوَلاَتِ الْجَنِينِيَّةِ مَعَ عَبْدِ اللهِ النَّدِيـــمِ، مُفْتَرِضَةً أَنَّ الْقِصَّةَ صُورَةٌ فُوتُغْرَافِيَّةٌ لِلْوَاقِعِ، وَأَنَّهَا وَسِيلَةٌ لِمُخَاطَبَةِ قَاعِدَةٍ عَرِيضَةٍ مِنَ الْقُرَّاءِ بِلُغَةٍ غَيْرِ لُغَةِ الأَفْغَانِيِّ الَّتِي لاَ يَفْهَمُهَا إِلاَّ حَفْنَةٌ صَغِيرَةٌ مِنْ ذَوِي الثَّقَافَةِ الْعَالِيَةِ. وَكَانَ الْبَحْثُ عَنْ هَذِهِ اللُّغَةِ بَحْثاً عَنْ شَكْلٍ، وَعَنْ صِيَاغَةٍ جَدِيدَةٍ لأَفْكَارِهِ وَرُؤَاهُ الَّتِي تَكَوَّنَتْ فِي بَوْتَقَةِ الاهْتِمَامِ الْجَادِّ بِقَضَايَا مُجْتَمَعِهِ، وَالرَّغْبَةِ الْعَمِيقَةِ فِي لَعِبِ دَوْرٍ هَامٍّ فِيهِ...

وَثَمَّةَ اتِّفَاقٌ بَيْنَ عَدَدٍ كَبِيرٍ مِنْ دَارِسِي الأُقْصُوصَةِ عَلَى ضَرُورَةِ تَوَافُرِ ثَلاَثِ خَصَائِصَ رَئِيسِيَّةٍ فِي أَيِّ عَمَلٍ أَدَبِيٍّ حَتَّى نَسْتَطِيعَ أَنْ نَدْعُوهُ أُقْصُوصَةً. وَهَذِهِ الْخَصَائِصُ الثَّلاَثُ هِيَ : وَحْدَةُ الأَثَرِ أَوِ الانْطِبَاعِ، وَلَحْظَةُ الأَزْمَةِ وَاتِّسَاقُ التَّصْمِيمِ.

وَتُعْتَبَرُ وَحْدَةُ الأَثَرِ أَوِ الانْطِبَاعِ مِنْ أَهَمِّ خَصَائِصِ الأُقْصُوصَةِ وَأَكْثَرِهَا وُضُوحاً فِي أَذْهَانِ كُتَّابِهَا وَقُرَّائِهَا عَلَى السَّوَاءِ. لَيْسَ فَقَطْ لِبَسَاطَتِهَا وَمَنْطِقِيَّتِهَا، فَمِنَ الطَّبِيعِيِّ أَنْ نَتَوَقَّعَ أَثَراً وَاحِداً مِنْ عَمَلٍ عَلَى هَذِهِ الدَّرَجَةِ مِنَ الْقِصَرِ، وَلَكِنْ أَيْضاً لأَنَّهَا مِنْ أَكْثَرِ الْخَصَائِصِ تَدَاوُلاً إِلَى الْحَدِّ الَّذِي تُوشِكُ مَعَهُ أَنْ تَكُونَ الْقَاسِمَ الْمُشْتَرَكَ الأَعْظَمَ فِي تَعْرِيفَاتِ الأُقْصُوصَةِ فِي الْقَوَامِيسِ وَالْمَوْسُوعَاتِ...فَقِصَرُ الْعَمَلِ الأُقْصُوصِيِّ لاَ يَسْمَحُ بِأَيِّ حَالٍ مِنَ الأَحْوَالِ بِالتَّرَاخِي أَوِ الاسْتِطْرَادِ أَوْ تَعَدُّدِ الْمَسَارَاتِ، وَيَتَطَلَّبُ قَدْراً كَبِيراً مِنَ التَّكْثِيفِ وَالتَّرْكِيزِ وَاسْتِئْصَالِ أَيَّةِ زَوَائِدَ مُشَتِّتَةٍ. وَلاَ يَسْمَحُ بِجُمْلَةٍ زَائِدَةٍ أَوْ عِبَارَةٍ مَكْرُورَةٍ، أَوْ حَتَّى إِيضَاحٍ مَقْبُولٍ، نَاهِيكَ عَنِ الإِيضَاحَاتِ الْمَمْجُوجَةِ أَوِ الزَّاعِقَةِ. فَالأُقْصُوصَةُ أَكْثَرُ الأَشْكَالِ اقْتِرَابًا مِنْ كَثَافَةِ الشِّعْرِ وَتَوَهُّجِهِ وَتَرْكِيزِهِ....

وَلَحْظَةُ الأَزْمَة هِيَ لَحْظَةُ الأُقْصُوصَة الأَثِيرَةُ، لَحْظَةُ الْكَشْف وَالاكْتِشَاف، وَلِذَلك سَمّى جويسُ هَذه اللّحَظَات بالإشْرَاقَات أَو الْكُشُوف أَوْ الْفُتُوحَات بلُغَة الصُّوفيَّة «فَغَالباً مَا يُرَكِّزُ كَاتبُ الأُقْصُوصَة عَلَى شَخصيّة وَاحدَة ..وَبَدَلاً منَ تَتَبُّع تَطَوُّرهَا فَإنَّهُ يَكْشفُ عَنْهَا في لَحْظَة مُعَيَّنَة...وَهَذه اللَّحْظَةُ غَالباً مَا تَكُونُ اللّحْظَةَ الَّتي تَنْتَابُ فيهَا الشَّخْصيّةَ بَعْضُ التّحَوُّلاَت الْحَاسمَة في اتّجَاههَا أَوْ فَهْمهَا».

وَاتّسَاقُ التّصْميم هُوَ الْخَصيصَةُ الْبنَائيّةُ الثّالثَةُ الّتي تَقُودُنَا في الْوَاقع إلَى درَاسَة الْمَلاَمح وَالْعَنَاصر الْبنَائيّة الْمُخْتَلفَة الّتي يَنْهَضُ عَلَيْهَا أَوْ يَتَكَوّنُ منْهَا الشّكْلُ الأُقْصُوصيُّ منْ شَخْصيّة وَحَبْكَة وَحَدَث وَزَمَن..إلخ. غَيْرَ أَنّ كَثيراً منَ النُّقّاد يَرْبطُونَ تَسَاوُقَ التّصْميم بإحْكَام الْحَبْكَة، لَيْسَ فَقَطْ لأَنّ "إدْغَارَ آلاَنْ بُو" الّذي صَاغَ هَذَا الْمُصْطَلَح قَدْ عَنَى به تَسَاوُقَ تَصْميم الْحَبْكَة، وَلَكنْ أَيْضاً لأَنّ الْحَبْكَةَ هيَ أَظْهَرُ عَنَاصر الْبنَاء الأُقْصُوصيّ تَدْليلاً عَلَى تَسَاوُق التّصْميم، لأَنّهَا تَعْني في الْوَاقع أُسْلُوبَ تَرْتيب الأَحْدَاث وفْقاً للنّسَق الّذي يُبْرزُ أَوْ يُمَيّعُ مَوْقفاً بعَيْنه، وَبالتّالي يُبَلْورُ أُقْصُوصَةً بعَيْنهَا. وَتَرْتيبُ أَحْدَاث الْحَبْكَة لاَ يَتَطَلّبُ أَنْ يَتّفقَ هَذَا التّرْتيبُ مَعَ التّرْتيب الْوَاقعيّ أَو التّسَلْسُل الزّمَنيّ لَهَا، وَإنّمَا يَخْضَعُ لمَنْطق الأُقْصُوصَة الدّاخليّ، أَوْ بالأَحْرَى لتَسَاوُق تَصْميمهَا الْخَاصّ...

وَزَمَنُ الْحَدَث يَنْطَوي عَلَى مَجْمُوعَة منَ الأَزْمنَة هيَ : زَمَنُ الْحَبْكَة، وَزَمَنُ الْقصّة، وَزَمَنُ الْعَمَل الأُقْصُوصيّ نَفْسه، ثُمّ زَمَنُ قرَاءَته، وَكُلُّ هَذه الأَزْمنَة مُتَدَاخلَةٌ وَمُتَفَاعلَةٌ مَعاً، وَلكُلٍّ منْهَا تَرْتيبٌ وَاسْتمْرَاريّةٌ وَوَتيرَةٌ...وَلاَ بُدّ أَنْ يَجْريَ الْحَدَثُ لشَخْصيّات، وَأَنْ يَحْدُثَ في مَكَان مَا، وَلاَ تَقلُّ الشّخْصيّةُ أَهَمّيّةً عَن الْحَدَث، وَلاَ الْمَكَانُ أَهَمّيّةً عَن الزّمَن...

◎ الخصائص البنائية للأقصوصة. مجلة "فصــول". المجلد الثاني – العدد الرابع / 1982 . ص : 19-28 (بتصرف).

ب ـ الأسئلة :

اكتب موضوعا إنشائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص، موظفا مختلف مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مسترشدا بالمطـــالب التالية :

- صياغة تمهيد مناسب للنص، مع وضع فرضية لقراءته.
- تحديد القضية الأدبية التي يطرحها النص، وإبراز العناصر المكونة لها.
- رصد مختلف الخصائص المرتبطة بالأقصوصة، والتعريف بها.
- بيان المنهجية التي اعتمدها الكاتب، والأساليب الحجاجية التي وظفها لمعالجة القضية المطروحة.
- تركيب معطيات التحليل، ومناقشة رأي الكاتب فيما يتعلق برصده لخصائص الأقصوصة.

تحليـــل النص

يدور جدل واسع فيما إذا كان فن القصة فنا عربيا أصيلا تمتد جذوره إلى أشكال سردية تراثية كحكايات ألف ليلة وليلة، والمقامات، والنوادر....أم فنا دخيلا استمده العرب من الغرب. ومهما يكن من أمر فإن الرأي الراجح أن القصة بمفهومها الحديث قد نشأت في الأدب العربي مع بداية القرن العشرين، وذلك راجع لمجموعة من

التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية التي عرفها العالم العربي، مما أدى بالأدباء إلى البحث عن أشكال أدبية بديلة للتعبير عن هذه التحولات، فكانت القصة القصيرة والرواية والمقالة في مقدمة هذه الأشكال، يضاف إلى ذلك نشأة الصحافة وتطورها والتي كانت منبرا ينشر من خلاله الأدباء ما يبدعون من قصص، ولا ننسى طبعا الحوار الثقافي مع الغرب من خلال الترجمات والبعثات الطلابية. كل هذه العوامل مجتمعة ساهمت في تبلور فن القصة القصيرة أو الأقصوصة في العالم العربي. وإذا كان هذا الفن قد تبلور بالأساس من خلال تراكم مجموعة من الأعمال الإبداعية، فهذا لا ينفي الدور الذي لعبته الكتابات النظرية والنقدية في ترسيخه وتوجيهه، والدليل على ذلك ما كتبه صبري حافظ في هذا النص الذي يحمل عنوان "الخصائص البنائية للأقصوصة".

يستفاد من العنوان السابق أن الكاتب يحاول أن يرصد أهم المميزات والمكونات، التي تحدد آليات الاشتغال الداخلي للأقصوصة، حيث صفة البنائية تحيل على الشكل وعلى مختلف تمظهراته التي تدخل في علاقات نسقية لتشكل هذا الفن النثري الذي عرف ازدهارا ملحوظا في العالم العربي ابتداء من بداية القرن العشرين إلى اليوم.

إذن، ما هي القضية الأدبية التي يطرحها النص ؟ وما هي العناصر المكونة لها ؟ وما هي الخصائص المرتبطة بالقصة من خلالها ؟ وما هي الطريقة المنهجية والأساليب الحجاجية التي اعتمدها الكاتب لمعالجة هذه القضية ؟ وإلى أي حد استطاع أن يقدم لنا تصورا نظريا واضحا حول الخصائص البنائية للأقصوصة ؟

لقد حاول الكاتب في هذا النص تقديم إطار نظري عام للأقصوصة بدءا من وظيفتها، ومرورا بتدقيق المصطلح الدال عليها، وصلتها بالأدب العربي القديم، وانتهاء برصد مختلف خصائصها البنائية. ويمكن رصد أهم الأفكار التي تناولها الكاتب فيما يتعلق بالأقصوصة فيما يلي :

– صعوبة إعطاء تصور نظري واضح المعالم لفن الأقصوصة، لكونه فنا مراوغا منفلتا عن التحديد، بحيث أن كل دراسة تدعي قدرتها على الإحاطة بهذا الفن يصفها الناقد بالتسطيح والميوعة.

– وظيفة الأقصوصة تتمثل في التعبير عن تجارب الإنسان ومطامحه وصبواته.

– ندرة الدراسات النظرية العربية، في مجال الأقصوصة، وتخبطها في تسمية هذا الفن القصصي بين القصة القصيرة تارة، والأقصوصة تارة أخرى.

– ترجيح الكاتب لمصطلح الأقصوصة نظرا لإيجازه، وإفادته التصغير بكلمة واحدة، مما يطابق المصطلح الإنجليزي : Short Story.

– إقرار الكاتب بازدواج منابع الأقصوصة العربية، من خلال بيان الصلة بين الأقصوصة العربية في شكلها الحديث وبين الأشكال التراثية العربية القديمة كالمقامات والنوادر.

– ازدواج منابع الأقصوصة العربية طرح في ساحتها قضية لم تعرفها الأقصوصة الغربية وهي قضية تبريز الذات، وذلك سعيا من الدارسين العرب إلى إيجاد جذور لهذا الفن في التراث العربي القديم.

– يجب عدم مقارنة الأقصوصة بالرواية نظرا لما تنطوي عليه هذه المقارنة من مغالطات ومن ظلم للأقصوصة.

– تبلور الأقصوصة العربية الحديثة، وتطورها، من خلال الانفتاح على الواقع وعلى جمهور واسع من القراء.

وإذا انتقلنا إلى التعريف بأهم الخصائص التي يحصيها الكاتب للأقصوصة، والمفاهيم المرتبطة بها، فإننا نقف عند ما يلي :

- **وحدة الأثر أو الانطباع** : ويقصد به تركيز الأقصوصة وتكثيفها، ويتطلب ذلك مجموعة من الإجراءات من قبيل وحدة الحدث أو الفعل، ووحدة الشخصية، فضلا عن الإيحاء، والابتعاد عن الاستطرادات، وكل هذا ينتج لدى القارئ وحدة الانطباع، ويجعله قادرا على الإمساك بمضمون ورسالة العمل الأقصوصي.

- **لحظة الأزمة** : والمقصود بها تلك التحولات التي تتعرض لها حياة البطل، والتي تؤدي إلى تأزم وضعيته، وتعقدها، ومواجهته لأزمة أو مجموعة من الأزمات نتيجة لبعض السلوكات التي صدرت عنه عن علم أو عن غير علم.

- **اتساق التصميم** : وترتبط هذه الخاصية بحبكة القصة، وتسلسل أحداثها ووقائعها، وتفاعل عناصرها المختلفة – من زمن وشخصيات وفضاءات...– تفاعلا يشعر القارئ بتماسك الأقصوصة، ووحدتها.

- **زمن الحدث** : ميز الكاتب في حديثه عن زمن الحدث بين مجموعة من الأزمنة هي : **زمن الحبكة** : وهو زمن لا يتوافق بالضرورة مع الزمن الواقعي للقصة، لأن الكاتب يمكنه أن يرتب زمن القصة ترتيبات مختلفة، كاستعمال تقنيات من قبيل : الاسترجاع، والاستباق...، وهناك أيضا **زمن القصة** : وهو الزمن الفعلي الذي جرت فيه أحداث القصة، والذي يخضع لتسلسل محدد تسير فيه الأحداث وفق زمن حدوثها في الواقع، ثم هناك كذلك **زمن العمل الأقصوصي** : وهو مزيج من زمن الحبكة، والزمن اللغوي الذي تصاغ فيه الأفعال، فيمكن أن يفرد العمل الأقصوصي عدة صفحات لوصف حدث يقع في ثانية أو دقيقة، ويمكن أن يسرد ما وقع خلال سنوات في جمل محدودة أو جملة واحدة، وهناك أخيرا **زمن القراءة** : وهو الزمن الذي تستغرقه عملية القراءة والذي قد يدوم ساعة أو أقل أو أكثر.

لقد اعتمد الكاتب في هذا النص النظري تصميما محكما سلك فيه **الطريقة الاستنباطية** ؛ بحيث ابتدأ أولا بتحديد الإشكالية المطروحة، والمتمثلة في صعوبة إعطاء تعريف دقيق للأقصوصة، داعيا إلى الابتعاد عن المسلمات النظرية القبلية، واعتماد دراسات تطبيقية. ثم انتقل بعد ذلك إلى معالجة العناصر المرتبطة بهذه الإشكالية، وأولها تدقيق المصطلح (الأقصوصة)، ومقاربة إشكالية العلاقة بين الأقصوصة بمفهومها الحديث، وبين الأشكال القصصية العربية التراثية، وحسم الكاتب رأيه في هذه الإشكالية من خلال تحديد ثلاث خصائص أساسية للأقصوصة، هي : وحدة الانطباع، ولحظة الأزمة، واتساق التصميم.

هذا التصميم المحكم للنص عززه الكاتب بمجموعة من الأساليب الحجاجية، منها التدقيق اللغوي في المصطلح العربي (الأقصوصة)، من خلال شرحه، وبيان حمولته الدلالية التي تفيد التصغير، ومقارنته بمقابله في اللغة الفرنسية Conte والأنجليزية short Story. وفي سياق أسلوب **المقارنة** ذاته، وجدنا الكاتب يقارن بين القصة الغربية، والقصة العربية، ملاحظا تميز هذه الأخيرة بخاصية أساسية، هي : تبريز الذات.

كما استدل الكاتب بأقوال الكتاب العرب الذين وصفوا أنفسهم بتشيخوف المصري أو موبسان المصري، واستدل بآراء كتاب غربيين مثل جويس فيما يتعلق بالخاصية الثانية : لحظة الأزمة، وإدغار آلان بو فيما يتعلق

بالخاصية الثالثة : اتساق التصميم.

وقد جاء النص متسقا مترابط الجمل والفقرات ؛ وذلك باعتماد عدة وسائل منها الإحالة بواسطة الضمائر: (هو – هي – ها ...)، وأسماء الإشارة (هذا ، هذه ...)، والربط بروابط تماثلية : (و – أو ...)، وروابط عكسية: (لكن – بل..)، وروابط منطقية : (إذا – من هنا – وبالتالي..).

- يتبين من خلال التحليل السابق أن الكاتب قد استطاع في هذا النص المنظري أن يبين لنا مختلف الإشكاليات المرتبطة بتعريف الأقصوصة، منطلقا من فرضية أساسية وهي أن هذا الفن منفلت عن التحديد والتعريف، خاصة عندما يتعلق الأمر بالأقصوصة العربية المزدوجة المنابع (العربية والغربية). ولكن هذا لم يحل دون أن يقف الكاتب عند بعض الثوابت التي تشكل في نظره صلب الأقصوصة، وهي : وحدة الانطباع، ولحظة الأزمة، واتساق التصميم. هذه الخصائص التي تبقى مرتبطة بعناصر قصصية جوهرية مثل : الأحداث، والأزمنة، والشخصيات....وإذا كان الكاتب قد خالف النقاد في بعض المسائل كالمصطلح، وعلاقة القصة بالرواية، والابتعاد عن المسلمات النظرية، فإنه قد دعم موقفه بمجموعة من الأساليب الحجاجية أهمها المقارنة، والتدقيق في المصطلح اللغوي، والاستشهاد بأقوال الكتاب العرب والغربيين...كل هذا وفق تصميم منهجي محكم يبتدئ بتحديد الإشكالية ويتدرج في معالجتها عنصرا عنصرا، ووفق اعتماد أشكال متعددة للاتساق كالإحالة، والربط التماثلي والسببي، والعكسي...

وإذا كان الكاتب قد فصل الحديث عن ثلاثة عناصر جوهرية هي : وحدة الأثر أو الانطباع، ولحظة الأزمة، واتساق التصميم، فإنه لم يقف بالشكل اللازم عند عناصر أساسية كالشخصيات والفضاء، كما أهمل عناصر أخرى كأشكال التبئير، وأنواع الأقصوصة....مما يجعلنا نثبت معه صعوبة إعطاء تعريف نهائي ودقيق للأقصوصة.

أ - النص :

يقول محمد إبراهيم بوعلو في نص قصصي بعنوان "مبـــارزة" :

وَجَدَ نَفْسَهُ فِي مَوْقِف حَرِج، وَأَنَّ شَرَفَهُ سَيُهَانُ إِذَا هُوَ لَمْ يَقْبَلْ أَنْ يُبَارِزَهُ.. وَأَخَذَ يُمْعِنُ الْفِكْرَ فِي هَذَا الشَّرَف الْمُهَان حَتَّى إِنَّهُ خَطَر بِبَالِه أَنَّهُ لَيْسَ إِلاَّ مُجَرَّدَ فِكْرَة، لاَ يَنْبَغِي أَنْ يَبْلُغَ الإِنْسَانُ مَعَهَا للتَعَرُّض لِلْهَلاَك.. لَكِنَّهُ رَأَى الأَنْظَارَ تَتَّجِهُ إِلَيْه .. فَحَاوَلَ أَنْ يُبْعِدَ نَظَرَهُ عَن الْجَمِيع، لَكِنَّ عَيْنَيه اشْتَبَكَتَا بِعَيْنَيْ رَفِيقه حَيْثُ فَهِمَ مِنْهَا أَنَّهُ لاَ بُدَّ مِنَ الإِذْعَان إِلَى طَلَب هَذَا الْخَصْم الْعَنِيد .. وَاقْتَرَبَ مِنْ رَفِيقِه حَيْثُ هَمَسَ لَهُ فِي أُذُنِه بِأَشْيَاءَ .. اهْتَمَّ لَهَا الْحَاضِرُونَ، وَهُمْ عَلَى أَحَرّ مِنَ الْجَمْر لِمُشَاهَدَة نِهَايَة الْقِصَّة.

إِنَّنَا لاَ نَسْتَطِيعُ أَنْ نَصِفَ بِالضَّبْط مَا كَانَ يَجُولُ فِي دِمَاغِه وَهُوَ فِي مَوْقِفِه الْمُحْرِج هَذَا، غَيْرَ أَنَّنَا نَسْتَطِيعُ أَنْ نَتَكَهَّنَ مَعَ شَيْء مِنَ التَّحَفُّظ أَنَّهُ كَانَ يَعْتَبِرُ نَفْسَهُ غَيْرَ مُؤَهَّل لِهَذِه الْمُبَارَزَة، وَأَنَّ الأَوْلَى بِأَحَد أَصْدِقَائِه الْمُلْتَفِّينَ حَوْلَهُ أَنْ يَدْفَعُوا عَنْهُ هَذَا الضَّيْمَ .. وَلَكِنْ فِيمَا يَظْهَرُ أَنَّهُ لاَ مَفَرَّ لَهُ مِنْ حَمْل السَّيْف وَأَنْ يَتَقَدَّمَ نَحْوَ خَصْمِه .. وَقَالَ فِي ذَات نَفْسه : "إِنَّ هَذِه عَادَةٌ قَدِيمَةٌ .. وَلَمْ يَبْقَ مُعْتَرَفاً بِهَا مُطْلَقاً .. فَلِمَاذَا نَرْجِعُ إِلَى الْوَرَاء. إِنَّنَا سَنَكُونُ رَجْعِيِّينَ.. ! إِذَا مَا لَبَّيْتُ طَلَبَهُ" وَسَعَلَ عِدَّةَ مَرَّات فِي شَيْء مِنَ الْعَجْرَفَة، يُرِيدُ أَنْ يَصْرُخَ بِهَذِه النَّتِيجَة الَّتِي وَصَلَ إِلَيْهَا أَخِيراً غَيْرَ أَنَّهُ عَادَ إِلَى نَفْسه يَقُولُ لَهَا : "لاَ شَكَّ أَنَّهُ سَيَعْتَبِرُنِي جَبَاناً." وَخَشِيَ أَنْ يَدْخُلَ مَعَ نَفْسه فِي نِقَاش حَادٍّ... لِذَا قَالَ فِي ذَات نَفْسه : "إِنِّي تَعَلَّمْتُ مِنْ قَبْلُ الْمُبَارَزَةَ .. لَقَدْ كُنْتُ أَتَسَلَّى مَعَ أُخْتِي كُلَّ مَسَاء وَكُنْتُ دَائماً أَنْتَصِرُ عَلَيْهَا" وَعِنْدَمَا وَصَلَ إِلَى هَذِه النَّتِيجَة تَشَجَّعَ يُرِيدُ أَنْ يَقُولَ لَهُ : إِنِّي أُوَافِقُ. وَانْشَرَحَ عِنْدَمَا تَخَيَّلَ أَنَّ أَصْدِقَاءَهُ تَهَلَّلُوا وَاسْتَبْشَرُوا، إِنَّهُ سَيُبْعِدُ عَنْهُمْ شَبَحَ الْهَزِيمَة لَكِنَّهُ طَأْطَأَ رَأْسَهُ عِنْدَمَا تَذَكَّرَ أَنَّ الْمُبَارَزَةَ سَتَكُونُ .. بِسَيْف حَقِيقِيٍّ، بِسَيْف حَادٍّ، عَلَى نَصْلِه يَلْمَعُ الْمَوْتُ .. وَبَدَا لَهُ شَبَحُ الْمَوْت، فَارْتَاعَ وَارْتَجَفَ.. وَابْتَلَعَ رِيقَهُ فِي شَيْء مِنَ الاشْمِئْزَاز وَهُوَ يُرِيدُ أَنْ يُعْلِنَ الانْسِحَابَ ..

وَالانْسِحَابُ يَعْنِي أَنْ يَتَخَلَّى عَنْ خَطِيبَتِه الْفَاتِنَة. وَعِنْدَمَا وَصَلَ إِلَى هَذِه الْفِكْرَة، رَجَعَ إِلَى نَفْسه يُوَبِّخُهَا: "كَيْفَ أَسْمَحُ لَه بِهَا .. إِنِّي خَطِيبُهَا الشَّرْعِيُّ، وَإِنِّي أَمَامَ الْعَالَم أَجْمَعَ أَحَقُّ بِهَا مِنْ غَيْرِي، وَهَذَا الَّذِي يُنَازِعُنِي بِالْمُبَارَزَة إِنَّمَا هُوَ رَجُلٌ أَحْمَقُ ..نَعَمْ رَجُلٌ لاَ يَحْتَرِمُ الْقَوَانِينَ .." وَأَرَادَ أَنْ يَدْخُلَ مِنْ هَذَا الْبَاب الْوَاسِع : الْقَوَانِين. لَكِنَّهُ رَأَى نَفْسَهُ بَعِيداً عَنْ ذَلِكَ كُلَّ الْبُعْد، إِنَّهُ هُنَا فِي هَذِه الْغَابَة الْبَعِيدَة عَن الْمَدِينَة، أَمَامَ شَيْئَيْن اثْنَيْن :إِمَّا أَنْ يُنَازِلَهُ، وَهَذَا إِمَّا أَنْ يُؤَدِّيَ بِه إِلَى الْهَلاَك، وَإِمَّا أَنْ يَنْتَصِرَ .. وَالانْتِصَارُ لاَ أَمَلَ لَهُ فِيه مُطْلَقاً .. وَإِمَّا أَنْ يَنْسَحِبَ، وَفِي هَذَا ضَيَاعُ خَطِيبَتِه مِنْ بَيْن يَدَيْه .. وَعَلَى كُلٍّ لاَ بُدَّ مِنَ الإِذْعَان فَلِهَذَا الْخَصْم الْجَبَّار أَصْدِقَاءُ، رُبَّمَا يَفُوقُونَ فِي شَجَاعَتِهِمْ أَصْدِقَاءَهُ. وَلاَمَ نَفْسَهُ عَلَى الْخُرُوج إِلَى هَذَا الْمَكَان الْمُوحِش الَّذِي صَادَفَ فِيه هَذَا الْوَغْدَ .. وَقَالَ : "إِنَّهَا جَرِيرَةُ أَصْدِقَائِي، هَؤُلاَءِ الَّذِينَ لَمْ يَقْبَلُوا التَّدَخُّلَ فِي فَضِّ هَذَا النِّزَاع .."

وَاقْتَرَبَ مِنْهُ خَصْمُهُ يَحْدَجُهُ بِنَظْرَةٍ صَارِمَةٍ، وَلَرُبَّمَا اهْتَزَّتْ بَعْضُ شُعَيْرَاتِ شَوَارِبِهِ غَضَباً. قَبْلَ أَنْ يَقُولَ : "إِيه .. أَنْتَ ؟! وَتَلَعْثَمَ قَبْلَ أَنْ يُجِيبَهُ بِشَيْءٍ. وَقَالَ فِي نَفْسِهِ : "لاَ شَكَّ أَنَّ أَصْدِقَائِي سَيَغْتَاظُونَ إِذَا مَا أَنَا انْسَحَبْتُ..." وَاحْمَرَّتْ عَيْنَاهُ وَهُوَ يُعْلِنُ لِنَفْسِهِ : "وَإِذَا مَا قُتِلْتُ ..؟ أَيَرُوقُهُمْ ذَلِكَ ..؟" وَأَرْدَفَ : "لِمَاذَا لاَ يُسَاعِدُونَنِي .. مَعَ أَنَّنِي صَدِيقُهُمْ وَأُخْلِصُ لَهُمْ كُلَّ الإِخْلاَصِ .." غَيْرَ أَنَّهُ تَذَكَّرَ الْحَدِيثَ الَّذِي هَمَسَ بِهِ إِلَيْهِ رَفِيقُهُ فَقَالَ فِي ذَاتِ نَفْسِهِ: "حَقًّا إِنَّهُ لاَ يُمْكِنُ أَنْ أُغَادِرَ هَذِهِ الْبُقْعَةَ إِلاَّ قَاتِلاً أَوْ مَقْتُولاً .. أَوْ تَقَعَ مُعْجِزَةٌ.." وَحَيْثُ إِنَّهُ لَمْ يَعْتَقِدْ فِي يَوْمٍ مَا، بِالْمُعْجِزَاتِ، فَإِنَّهُ حَتَّى مِنْ هَذَا الْبَابِ الضَّيِّقِ لاَ يُمْكِنُهُ الْفِرَارُ.

وَعَلَى ذِكْرِ الْفِرَارِ .. فَإِنَّهُ عِنْدَمَا اقْتَرَحَ عَلَى صَدِيقِهِ ذَلِكَ. لَمْ يُشِرْ عَلَيْهِ بِهِ مُطْلَقاً وَقَالَ : "عِنْدَهَا سَنَقْتُلُكَ نَحْنُ .." وَقَالَ : "إِنَّهُمْ جَمِيعاً أَوْغَادٌ .."

وَأَخَذَهُ خَصْمُهُ مِنْ ذِرَاعِهِ وَ "أَثْبَتَهُ" أَمَامَهُ وَهُوَ يَقُولُ لَهُ : "مَاذَا تَنْتَظِرُ ..؟" فَقَالَ وَهُوَ يَتَكَلَّفُ الاِبْتِسَامَ : "لاَ شَيْءَ يَا أَخِي" فَقَالَ الْخَصْمُ مُزَمْجِراً : "أَنَا لاَ أَمْزَحُ مَعَكَ .. ؟" عِنْدَهَا نَظَرَ إِلَى قَسَمَاتِ وَجْهِهِ الْقَاسِيَةِ، وَشَوَارِبِهِ الْمُضْطَرِبَةِ .. فَأَيْقَنَ أَنَّهُ هَالِكٌ لاَ مَحَالَةَ .. وَقَالَ فِي نَفْسِهِ : "أَيَّ ذَنْبٍ اقْتَرَفْتُهُ حَتَّى أَسْتَحِقَّ هَذِهِ الْمِيتَةَ الْبَغِيضَةَ ..؟ ثُمَّ مَاذَا سَتَقُولُ عَنِّي خَطِيبَتِي ..؟" وَعِنْدَمَا تَجَسَّمَتْ صُورَتُهَا أَمَامَ عَيْنَيْهِ .. خَاطَبَهَا فِي ذَاتِ نَفْسِهِ : "لَوْ تَعْلَمِينَ يَا حَبِيبَتِي مَا أُعَانِيهِ مِنْ أَجْلِكِ .. يَا حَمَامَتِي، لَوِ اسْتَطَعْتِ أَنْ تُدْرِكِي مِقْدَارَ هَذَا الْمَوْقِفِ الَّذِي أَنَا عَلَيْهِ لَعَلِمْتِ أَنِّي أَحَقُّ بِحُبِّكِ وَجَمَالِكِ مِنْ غَيْرِي .. إِنَّنِي عَمَّا قَرِيبٍ سَأَمُوتُ ... وَسَيُعْلِنُونَ عَلَى مَسَامِعِكِ ذَلِكَ .." وَعِنْدَمَا وَصَلَ إِلَى هَذِهِ الْعِبَارَةِ قَالَ فِي ذَاتِ نَفْسِهِ : "رُبَّمَا سَاعَتَهَا لاَ تَهْتَمُّ بِي .. إِنَّهَا سَتَكُونُ مَشْغُولَةَ الْبَالِ بِهَذَا الْوَحْشِ الضَّارِي.." وَفِي سُرْعَةِ الْبَرْقِ غَزَتْ قَلْبَهُ وَسَاوِسُ وَظُنُونٌ لَمْ يَكُنْ يَحْسِبُ لَهَا أَيَّ حِسَابٍ .. "وَإِذَا كَانَتْ عَلَى صِلَةٍ بِهِ مِنْ قَبْلُ..؟" وَعِنْدَمَا تَسَاءَلَ عَنْ ذَلِكَ فِي سِرِّهِ، أَجَابَ نَفْسَهُ بِقَوْلِهِ : "إِذَنْ أَمُوتُ أَنَا مِنْ أَجْلِ لاَ شَيْءَ .. ؟ إِنَّهَا لاَ شَكَّ كَانَتْ تُحِبُّهُ .." وَأَبْعَدَ نَفْسَهُ عَنِ التَّفْكِيرِ فِي ذَلِكَ : "لاَ إِنَّهَا لاَ تَعْرِفُ أَحَداً سِوَايَ .. إِنَّهَا تَخُصُّنِي بِحُبِّهَا .." وَقَالَتْ لَهُ نَفْسُهُ فِي شَيْءٍ مِنَ الشَّمَاتَةِ : "وَمَعَ هَذَا يُمْكِنُ أَنْ تُحِبَّهُ إِذَا مَا عَلِمَتْ أَنَّهُ أَقْوَى مِنْكَ .." وَمِنْ هُنَا دَخَلَتِ الْغَيْرَةُ قَلْبَهُ وَمَلَكَتْ عَلَيْهِ تَفْكِيرَهُ، فَأَخَذَ يَفْرُكُ يَداً بِيَدٍ، وَهُوَ يُحَمْلِقُ فِي وُجُوهِ أَصْدِقَائِهِ، وَكَأَنَّهُ عَمَّا قَرِيبٍ سَيُعْلِنُ انْتِهَاءَ هَذَا الْمَوْقِفِ الْعَصِيبِ ...

وَنَظَرَ إِلَى رَفِيقِهِ نَظْرَةً فِيهَا مَغْزَى .. فَأَعْلَنَ الرَّفِيقُ "هَاتُوا سَيْفاً آخَرَ .."

وَلَمْ يَكُنْ يَخْطُرُ بِبَالِ أَصْدِقَائِهِ مُطْلَقاً أَنْ يُشَاهِدُوهُ عَلَى هَذِهِ الشَّجَاعَةِ الْمُفْرِطَةِ، فَلَقَدْ أَمْسَكَ بِالسَّيْفِ وَكَأَنَّ لَهُ بِهِ خِبْرَةً مِنْ زَمَانٍ ... وَلَوَّحَ بِهِ فِي الْهَوَاءِ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ .. فَتَعَجَّبَ أَصْدِقَاؤُهُ مِنْ ذَلِكَ، وَأَيْقَنُوا أَنَّهُ سَيَنْتَصِرُ ..

وَالْتَحَمَ الْخَصْمَانِ.. وَسَمِعَ الْجَمِيعُ صَلِيلَ السَّيْفَيْنِ .. كَانَ يَتَقَدَّمُ مَرَّةً، وَيَتَأَخَّرُ أُخْرَى. وَيَدُورُ عَنْ يَمِينِهِ وَعَنْ شِمَالِهِ. وَهُوَ يَتَلَقَّفُ ضَرَبَاتِ خَصْمِهِ غَيْرَ أَنَّهُ - فِيمَا يَظْهَرُ - لاَ تَكْفِي الْغَيْرَةُ وَحْدَهَا فِي هَذَا الْمَيْدَانِ، لِذَا فَعَلَى حِينِ غَفْلَةٍ كَانَ يَصِيحُ صَيْحَةً مُدَوِّيَةً ... اسْتَيْقَظَ عَلَى إِثْرِهَا مِنْ نَوْمِهِ، فَزِعاً، يَلْعَنُ الدُّونْ كِيشُوتَ وَطَوَاحِينَ الْهَوَاءِ.

© محمد إبراهيم بوعلو : "الفارس والحصان". دار النشر المغربية – البيضاء / 1975. ص : 209 - 212.

اكتب موضوعا إنشائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص، مستثمرا مختلف مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطـــالب التالية :

- تأطير النص ضمن تطور الأشكال النثرية الحديثة، مع وضع فرضية لقراءته.
- تلخيص المتن الحكائي للقصة.
- دراسة مختلف الخصائص الفنية للقصة، وبيان وظائفها.
- تركيب نتائج التحليل، وإبراز مدى تمثيل النص للجنس الأدبي الذي ينتمي إليه.

تحليـــل النص

تميز النثر العربي، قبل عصر النهضة، بالانحطاط في مستواه الفني نتيجة الاهتمام بالشكل أكثر من المضمون، إلى درجة أصبح معها النص مجرد معرض للزخارف اللفظية والمحسنات البديعية الفارغة. أما في العصر الحديث، فقد تطور هذا الفن، وظهرت فيه أجناس أدبية جديدة كالمقالة، والمسرحية، والقصة القصيرة. ويعتبر الفن القصصي من أبرز الملامح الفنية التي ميزت المشهد الثقافي لهذا العصر، وذلك نتيجة لمجموعة من التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية، أبرزها إحياء التراث العربي، والانفتاح على الثقافة الغربية، والاستجابة للتطورات الاجتماعية والاقتصادية المتلاحقة، بالإضافة إلى الدور البارز للصحافة التي ساعدت على الانتشار الواسع لهذا الفن عبر صفحات الجرائد والمجلات، وقد مثل الفن القصصي في العالم العربي مجموعة من الأصوات الإبداعية نذكر منها : محمود تيمور، ويحيى حقي، ويوسف إدريس، وزكريا تامر، وعبد المجيد بن جلون، ومحمد زفزاف، وأحمد بوزفر، ومحمد إبراهيم بوعلو... ويعتبر هذا الأخير من رواد القصة القصيرة في المغرب، ويبدو ذلك من خلال إصداره للعديد من الأعمال في هذا المجال، منها مجموعته القصصية "الفارس والحصان" التي اقتطف منها هذا النص الذي يحمل عنوان "مبـــارزة".

إنه بمجرد ملاحظتنا لشكل النص وحجمه، وقراءتنا لعنوانه والفقرة الأولى منه، نكتشف أنه نص نثري قصير، وأنه يتناول شخصية، ويصف حالتها (محرج – مهان)، ويتحدث عن تأهبها لإنجاز حدث (مبارزة). فهذه المؤشرات تدعونا منذ البداية أن نفترض بأننا بصدد نص قصصي.

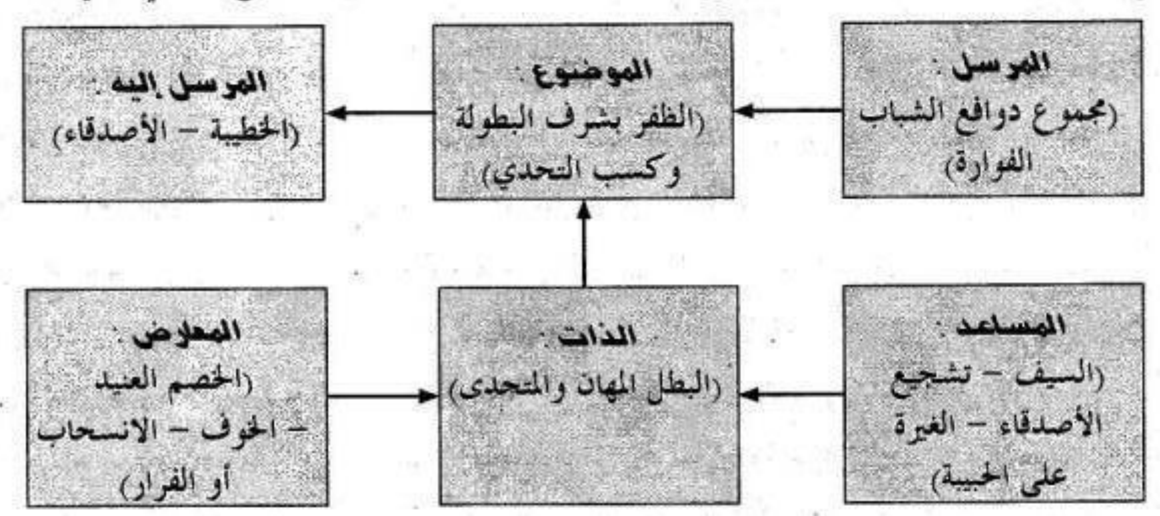
إذن، ماهو مضمون الأحداث التي تنتظم هذه القصة ؟ وماهي خصائصها الفنية ؟ وإلى أي حد استطاع الكاتب من خلالها أن يتمثل مميزات الفن القصصي ؟

1 تدور أحداث القصة حول شخص وجد نفسه – فجأة – أمام خصم عنيد يريد أن يبارزه، وزاد من صعوبة الموقف أن شرفه سيهان إذا هو لم يقبل هذه المبارزة. وقد حاول البطل أن يتجنب هذا الموقف باختلاق مجموعة من المبررات، إلا أن هذه المبررات كانت كلها واهية، بحيث لا تعبر عن سبب معقول من شأنه أن يلغي هذه المواجهة. وبذلك تضافرت مجموعة من العوامل، منها استفزاز الخصم وسخريته، وإهانة الأصدقاء وتهديدهم، وحب الخطيبة والغيرة عليها، في الاتجاه إلى قبول هذه المبارزة، بل وإنجازها بفعل بطولي. إلا أنه يتبين، في النهاية، أن وقائع هذه المبارزة

لم تكن سوى أحلام تراءت للبطل في نومه نتيجة تأثره بأحداث رواية "الدون كيشوت" في محاربته للطواحين الهوائية.

وإذا تأملنا وقائع هذه القصة، من بداية النص إلى نهايته، نجد أنها تنتظم في **خطـــاطـــة** سردية تقوم على تعاقب سلسلة من الحالات والتحولات ؛ فالحالات هي مجموعة الأفعال والسلوكات التي تقرب الذات من إدراك الموضوع (الخروج من الموقف المحرج)، أما التحولات فهي مجموع الأفعال التي تنجزها الذات للانتقال من حالة إلى أخرى (اختلاق مبررات لتلافي المعركة – التفكير في الانسحاب أو الفرار)، وقد انتهت القصة باتصال الذات بالموضوع المرغوب عنه (إجراء المبارزة)، وانفصالها عن الموضوع المرغوب فيه (الانسحاب أو الفرار). ولاشك أن امتلاك الذات للموضوع قد مر بمجموعة من اللحظات السردية المتفاعلة ضمن برنامج سردي، بحيث تم الانطلاق من لحظة التحريك أو التحفيز (شعور البطل بالإهانة)، ثم الانتقال إلى لحظة القدرة أو الأهلية (لجوء البطل إلى حمل السيف وإبداؤه الاستعداد لخوض المعركة)، ثم التحول إلى لحظة الإنجاز (الانخراط الفعلي في المعركة)، وأخيرا الوصول إلى لحظة الجزاء (تقدير الحبيبة واعتراف الأصدقاء).

إن تطور الأحداث، من البداية إلى النهاية، قد ساهمت فيه مجموعة من القوى الفاعلة، ويمكن تشخيص هذه القوى الفاعلة، وتحديد أدوارها، وتوضيح مختلف العلاقات القائمة بينها في النموذج العاملي التالي :



ومن منطلق أن الوقائع والأحداث لا يمكن إنجازها بمعزل عن المكان والزمان، فإن الكاتب قد اختار حيزا مكانيا يتناسب مع الحدث الرئيسي (المبارزة)، ويتجلى هذا الحيز المكاني في "الغابة" باعتبارها مكانا مفتوحا وخاليا، كما أنه عبر عن المكان من خلال الإشارة إلى حركة واتجاه اليد وهي تحمل السيف (ولوح به في الهواء ذات اليمين وذات الشمال). ولاشك أن هذه الخصوصية المكانية تجعلنا نتخيل المبارزة أكثر حركية وضراوة وعنفا.

أما الزمان فيحظى بحضور محدود في النص، ويتمثل في مظهرين بارزين هما : الزمن النحوي الذي يتميز بهيمنة الفعل الماضي (وجد نفسه في موقف حرج – واقترب منه خصمه – ونظر إلى رفيقه...)، ثم الزمن النفسي الذي يقاس بلحظات الخوف والحرج التي كانت تعيشها الشخصية قبل الإقدام على المبارزة. لا شك أن الحضور المحدود للزمن راجع إلى ارتباط أحداث النص بعالم نفسي داخلي أكثر من ارتباطها بعالم خارجي.

أما بخصوص النسق الزمني، فإنه يتميز غالبا بهيمنة الزمن التعاقبي، وذلك من خلال تسلسل الأحداث في النص كما يفترض أن يكون ذلك في الواقع، وإذا كان هذا النسق هو الغالب، فإننا نستثني من ذلك حالة واحدة لجأ فيها السارد إلى الاسترجاع والاستذكار، حيث يقول على لسان البطل : «إني تعلمت من قبل المبارزة، لقد كنت أتسلى مع أختي كل مساء، وكنت دائما أنتصر عليها»، وحالة واحدة أيضا لجأ فيها إلى الاستشراف والتوقع، ومثال ذلك ما قاله على لسان البطل كذلك : «إني عما قريب سأموت، وسيعلنون على مسامعك ذلك».

وإذا تأملنا الوتيرة الزمنية، فإننا نجدها تارة تتميز بالتكثيف والاختزال اللذين تنتج عنهما سرعة في تعاقب الأحداث، ومثال ذلك : «والتحم الخصمان، وسمع الجميع صليل السيفين، كان يتقدم مرة ويتأخر أخرى، ويدور عن يمينه وعن شماله»، وتارة بالتمطيط والامتداد، وينتج عن ذلك توقفات معينة يحدثها السارد بسبب لجوئه إلى الوصف أو التعليق، مما يجعل السيرورة الزمنية بطيئة بالمقارنة مع الزمن في الواقع، ومثال ذلك : «وانشرح عندما تخيل أن أصدقاءه تهللوا واستبشروا إنه سيبعد عنهم شبح الهزيمة لكنه طأطأ رأسه عندما تذكر أن المبارزة ستكون بسيف حقيقي، بسيف حاد على نصله يلمع الموت...»، وتارة ثالثة نكتشف تطابقا بين زمن القصة وزمن السرد، ويتحقق ذلك من خلال المقاطع الحوارية التي تأتي في تضاعيف السرد، ذلك أن الحوار هو الحالة الوحيدة التي ينتج عنها تطابق وتساوٍ بين زمن القصة وزمن السرد.

وبحكم أن القصة عمل سردي، فلا بد لهذا العمل من سارد يقدمه إلى القارئ، ويتميز السارد في هذا النص بكونه ساردا غائبا ومحايدا، لكنه شاهد على ما يحدث، وذلك وفق رؤية سردية تهيمن عليها "الرؤية من الخلف"، أي أن السارد يبدو أكثر علما بما يقع في النص من الشخصية، بحيث يستطيع أن يتغلغل في داخلها، فيكشف لنا أحاسيسها ومشاعرها ونواياها وأفكارها، كما أنه يسمح لنفسه بالتعليق على الأحداث وعلى الشخصيات، ومن أمثلة ذلك قوله : «إننا لا نستطيع أن نصف بالضبط ما كان يجول في دماغه وهو في موقفه المحرج هذا، غير أننا نستطيع أن نتكهن مع شيء من التحفظ أنه كان يعتبر نفسه غير مؤهل لهذه المبارزة، وأن الأولى بأحد أصدقائه الملتفين حوله أن يدفعوا عنه هذا الضيم. ولكن فيما يظهر أنه لا مفر له من حمل السيف وأن يتقدم نحو خصمه...».

وبالإضافة إلى السرد، يلعب **الوصف** دورا أساسيا في بناء النص القصصي، ويتم ذلك انطلاقا من مجموعة من الوظائف المختلفة أهمها التعريف بالشخصيات والأمكنة والأشياء ؛ فمثال التعريف بالشخصيات ما قيل عن الصفات الخارجية والنفسية للخصم ؛ فهو شخص عنيد، وخصم جبار، ورجل أحمق، ووحش ضار، وذو قسمات قاسية ونظرة صارمة....وكذلك ما قيل عن الخطيبة بأنها فاتنة وتشبه الحمامة. ومثال التعريف بالأمكنة ما قيل عن مكان المبارزة بأنه مكان موحش وغابة بعيدة. ومثال التعريف بالأشياء ما قيل عن السيف بأنه سيف حقيقي وسيف حاد على نصله يلمع الموت. وفضلا عن الوظيفة السابقة هناك وظيفة أخرى للوصف تتمثل في إنارة الأحداث والمساهمة في خلق التشويق والترقب، كقول السارد : «فارتاع وارتجف، وابتلع ريقه في شيء من الإشمئزاز». ولا يمكن أن نغفل كذلك وظيفة ثالثة هي الوظيفة الجمالية التي يؤديها الوصف باعتباره وسيلة أساسية لتكسير رتابة السرد، ومنح القارئ فرصة ليستريح من تدفقاته المتلاحقة.

وخلق تفاعل بين الشخصيات أو التعبير عن عالمها الداخلي يلجأ الكاتب إلى تقنية الحوار، والحوار في النص نوعان : داخلي تجريه الشخصية مع نفسها، فيساعد ذلك على كشف ما بداخلها من أفكار ومشاعر ومواقف...)، ومثال ذلك ما حدث به البطل نفسه بقوله : «كيف أسمح له بها...يمتني خطيبها الشرعي، وإنني أمام العالم أجمع أحق بها من غيري، وهذا الذي ينازعني بالمبارزة إنما هو رجل أحمق ...نعم رجل لا يحترم القوانين». ثم هناك أيضا الحوار الخارجي، ويتم تارة بين البطل وخصمه (ماذا تنتظر ؟ .. لا شيء يا أخي، وتارة بين البطل وأصدقائه (عندها سنقتلك نحن – إنكم جميعا أوغاد).

وبانتقالنا إلى الدراسة الأسلوبية للنص، نجد أن اللغة المستعملة يهيمن عليها المعجم النفسي الذي يساعد على التغلغل في الشخصيات وكشف بواطنها الداخلية، كما أن الكاتب يراوح فيها بين الجملتين الخبرية والإنشائية؛ فالجملة الخبرية تساعد على تقديم الأحداث والتعريف بالشخصيات والأمكنة والأشياء، أما الجملة الإنشائية فتساعد على تحقيق التواصل والتجاوب بين الأطراف المتفاعلة في القصة، وبالإضافة إلى ذلك لا يمكن التغافل عن أهم ميزة تميز لغة النص وهي الوظيفة الشعرية التي تحققها انطلاقا من طابعها الإيحائي الذي ينزاح عن اللغة العادية، فينتج عن ذلك تعابير جميلة تمارس تأثيرا وجاذبية على المتلقي، ومثال ذلك : (لكن عينيه اشتبكتا بعيني رفيقه – إنه سيبعد عنهم شبح الهزيمة – غزت قلبه وساوس وظنون...).

إن غاية الكاتب من هذه القصة هو استبطان الشخصية الإنسانية وكشف دواخلها وإبراز متناقضاتها، وهذا ما ينطبق على الشخصية المحورية، بحيث تبدو شخصية مركبة ومتداخلة، تتجاذبها مجموعة من المتناقضات، فهي تتأرجح بين الضعف والقوة، والتردد والحماس، والذل والكرامة، واليقظة والحلم، والواقع والوهم.

استنادا إلى ما سبق، يتبين أن النص يمثل إلى حد كبير مقومات القصة القصيرة الحديثة ؛ فهو من جهة ينتمي إلى "تيار الوعي" الذي ظهر بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، وكان يهدف إلى استبطان الشخصية الإنسانية وكشف دواخلها وإبراز متناقضاتها...وهذا ينطبق على شخصية البطل الذي يسمح لنا النص بالغوص في عالمها النفسي الداخلي وتبين أفكارها ورغباتها ومشاعرها المختلفة، وهو من جهة ثانية يمثل هذا الفن من خلال قيامه على وحدة الحدث (المبارزة)، وقلة الشخصيات (البطل، وغريمه، وخطيبته، وأصدقاؤه)، والمحدودية في الزمان والمكان (لحظة المبارزة في الغابة)، بالإضافة إلى سمات فنية أخرى كالسرد الذي تهيمن عليه الرؤية من الخلف، والوصف الذي تتوزع وظائفه بين التعريف بالشخصيات والأمكنة والأشياء، وإنارة الأحداث، وتكسير رتابة السرد، ثم الحوار بنوعيه الخارجي والداخلي الذي يتيح التواصل بين الشخصيات والتغلغل في أعماقها، وهناك كذلك التنوع في الأساليب بين الخبر والإنشاء، وأخيرا هناك توظيف لبعض الصور البلاغية التي منحت النص طابعا شعريا إيحائيا.

وقد ساهمت هذه المقومات الفنية في بناء نص قصصي يتميز بالتشويق والإثارة التي تدفع المتلقي إلى الانجذاب والترقب والتفاعل مع الأحداث والشخصيات، الشيء الذي طبع النص بسمة خاصة، تجعل منه تجربة متميزة، كما تجعل من صاحبه دعامة أساسية للفن القصصي بالمغرب.

أ ـ النص :

يقول نبيل حجازي في نص بعنوان "مدخل لدراسة المسرح" :

غريزةُ المُحاكاة :

يَذْكُرُ أَرِسْطُو عِدَّةَ حَقَائِقَ هَامَّةٍ بِصَدَدِ غَرِيزَةِ الْمُحَاكَاةِ حَيْثُ يَقُولُ : يَبْدُو أَنَّ الشِّعْرَ الْمَسْرَحِيَّ قَدْ نَشَأَ عَنْ سَبَبَيْنِ، كِلَيْهِمَا أَصِيلٌ فِي الطَّبِيعَةِ الإِنْسَانِيَّةِ.

1 - فَالْمُحَاكَاةُ فِطْرِيَّةٌ : وَيَرِثُهَا الإِنْسَانُ مُنْذُ طُفُولَتِهِ، وَيَفْتَرِقُ الإِنْسَانُ عَنْ سَائِرِ الأَحْيَاءِ بِأَنَّهُ أَكْثَرُهَا اسْتِعْدَاداً لِلْمُحَاكَاةِ، وَبِأَنَّهُ يَتَعَلَّمُ عَنْ طَرِيقِهَا مَعَارِفَهُ الأُولَى.

2 - كَمَا أَنَّ الإِنْسَانَ – عَلَى الْعُمُومِ – يَشْعُرُ بِمُتْعَتِهِ إِزَاءَ أَعْمَالِ الْمُحَاكَاةِ (...)

وَأَقْرَبُ أَشْكَالِ غَرِيزَةِ الْمُحَاكَاةِ هِيَ الْمُحَاكَاةُ بِاسْتِخْدَامِ أَقْرَبِ الْوَسَائِطِ لِلإِنْسَانِ، وَهِيَ وُجُودُهُ الْمَادِّيُّ ذَاتُهُ. بِحَيْثُ نَسْتَطِيعُ الْجَزْمَ أَنَّ غَرِيزَةَ الْمُحَاكَاةِ هِيَ الْقُوَّةُ النَّاهِضَةُ بِالإِنْسَانِ لِيَسْتَخْدِمَ أَقْدَامَهُ وَلِيَصْنَعَ أَدَوَاتِهِ وَلِيَنْطِقَ اللُّغَةَ مُتَوَاصِلاً مَعَ غَيْرِهِ مِنَ الْبَشَرِ

خطوات المحاكاة :

تُحَقِّقُ الْمُحَاكَاةُ لَدَى الإِنْسَانِ بِامْتِزَاجِهَا مَعَ اللَّعِبِ الإِيقَاعِيِّ عِدَّةَ وَظَائِفَ.

وَلَمَّا كَانَتْ هَذِهِ الْوَظَائِفُ تَجِلُّ عَنِ الْحَصْرِ فَإِنَّنَا نَذْكُرُ نَمَاذِجَ مِنْهَا :

1 - أَنَّهَا تُتِيحُ لِلإِنْسَانِ اسْتِكْشَافَ حَقِيقَةِ مَشَاعِرِهِ وَأَفْكَارِهِ عَنْ طَرِيقِ تَثْبِيتِ هَذِهِ الْمَشَاعِرِ وَالأَفْكَارِ وَتَصْنِيفِهَا.

2 - الاِسْتِزَادَةُ مِنْ اسْتِثَارَتِهِ لِنَفْسِهِ عَنْ طَرِيقِ تِكْرَارِهَا.

3 - مُحَاوَلَةُ فَهْمِ حَدَثٍ مَا عَنْ طَرِيقِ التَّمْثِيلِ الْمَحْسُوسِ لِهَذَا الْحَدَثِ، مِمَّا يُسَاعِدُ عَلَى فَهْمِهِ، بَلْ وَمَا يَجْعَلُ هَذَا الْحَدَثَ أَكْثَرَ فَهْماً وَإِمْتَاعاً.

4 - التَّخْفِيفُ مِنْ مَخَاوِفِهِ.

يَسْعَى الإِنْسَانُ بِوَجْهٍ عَامٍّ – عَنْ طَرِيقِ مُحَاكَاةِ الأَفْعَالِ – إِلَى تَحْقِيقِ الْمُتْعَةِ الذَّاتِيَّةِ بِنَقْلِ فِكْرٍ أَوْ شُعُورٍ إِلَى الآخَرِينَ. وَيَرْتَبِطُ هَذَا النَّقْلُ بِجُمْهُورٍ يَسْتَمْتِعُ بِهَذَا النِّتَاجِ فَيَرْتَبِطُ بِهِ. وَبِاجْتِمَاعِ هَاتَيْنِ الْمُتْعَتَيْنِ – مُتْعَةِ الْمُؤَدِّي وَالْمُتَلَقِّي – تَنْتُجُ مُتْعَةٌ جَدِيدَةٌ مِنْ هَذَا التَّبَادُلِ لاَ تُمَثِّلُ مُجَرَّدَ حَاصِلِ جَمْعِ مُتْعَتَيِ الْمُؤَدِّي وَالْمُتَلَقِّي وَإِنَّمَا هِيَ مُتْعَةُ الْعَرْضِ (...)

خُصُوصِيَّةُ الْعَرْضِ الْمَسْرَحِيِّ :

وَمَا يَعْنِينَا هُنَا هُوَ الْخُصُوصِيَّةُ الْمُتَمَيِّزَةُ لأَطْرَافِ عَمَلِيَّةِ مُحَاكَاةِ الأَفْعَالِ عَنْ طَرِيقِ فِعْلِهَا.

فِي الْمَسْرَحِ عَرْضٌ لِمَجْمُوعَةٍ مِنَ الأَفْعَالِ الْمُتَرَابِطَةِ فِيمَا بَيْنَهَا دَاخِلَ نِظَامٍ خَاصٍّ يَجْرِي أَمَامَ الْجُمْهُورِ.

وَهَذَا يَعْنِي أَنَّ الْعَنَاصِرَ الرَّئِيسِيَّةَ لأَطْرَافِ ظَاهِرَةِ الْعَرْضِ الْمَسْرَحِيِّ هِيَ :

1 - اَلْمُمَثِّلُ (الْفَنَّانُ الْمُحَاكِي بالأَفْعَال). 2 - اَلْمُتَفَرِّجُ (الْمُتَلَقِّي). 3 - اَلْمَكَانُ (مساحَةُ الْحُضُور)

وَنَحْنُ لاَ نُنْكِرُ دَوْرَ الْوَسَائِطِ الأُخْرَى ضِمْنَ مَنْظُومَةِ الْعَرْضِ الْمَسْرَحِيِّ، وَهِيَ : **اللُّغَةُ**، وَالإِضَاءَةُ، وَالْمُخْرِجُ الْمَسْرَحِيُّ ... وَغَيْرُهَا، وَلَكِنَّ كُلَّ هَذِه الْوَسَائِلِ أَوِ الشَّخْصِيَّاتِ هِيَ فِي وَاقِعِ الأَمْرِ مُكَمِّلاَتٌ لاَ تَدْخُلُ ضِمْنَ صُلْبِ الظَّاهِرَةِ الْمَسْرَحِيَّةِ، بَلْ إِنَّهَا إِضَافَاتٌ تُمْلِيهَا ظُرُوفٌ خَارِجِيَّةٌ تُسْتَغَلُّ ضِمْنَ الْعَرْضِ الْمَسْرَحِيِّ مِثْلُ إِمْكَانَاتِ التَّطَوُّرِ الصِّنَاعِيِّ وَالتِّكْنُولُوجِيِّ. إِلاَّ أَنَّ غِيَابَ هَذِه الْعَنَاصِرِ لاَ يَنْفِي أَوْ يُؤَثِّرُ عَلَى وُجُودِ الظَّاهِرَةِ الْمَسْرَحِيَّةِ ذَاتِهَا، كَذَلِكَ وُجُودُ الْمُخْرِجِ الْمَسْرَحِيِّ أَوِ النَّجْمِ أَوِ الْمُمَوِّلِ كُلُّهَا شَخْصِيَّاتٌ يُمْكِنُ اسْتِبْدَالُ مَوَاقِعِهَا دُونَ أَنْ يُؤَثِّرَ ذَلِكَ عَلَى الظَّاهِرَةِ فِي حَدِّ ذَاتِهَا.

إِنَّ اجْتِمَاعَ الْفَنَّانِ الْمُحَاكِي وَالْمُتَلَقِّي وَمَكَانٍ يَجْمَعُهُمْ هِيَ الزَّوَايَا الثَّلاَثُ لِلْمُثَلَّثِ، وَغِيَابُ أَيَّةِ زَاوِيَةٍ مِنْهَا يَعْنِي عَدَمَ وُجُودِ الْمُثَلَّثِ، وَذَلِكَ مَعَ مُلاَحَظَةِ أَنَّ الْعَلاَقَةَ بَيْنَ زَوَايَا هَذَا الْمُثَلَّثِ هِيَ عَلاَقَةٌ جَدَلِيَّةٌ وَتَشَابُكِيَّةٌ لاَ تَخْضَعُ لِلْعَلاَقَةِ بَيْنَ زَوَايَا الْمُثَلَّثِ الْهَنْدَسِيِّ.

الْمُمَثِّلُ : (**الْفَنَّانُ الْمُحَاكِي بالأَفْعَال**) : وَهُوَ الشَّخْصُ الَّذِي يَقُومُ بِمُحَاكَاةِ مَجْمُوعَةِ الأَفْعَالِ (الدَّوْرِ – الشَّخْصِيَّةِ) عَنْ طَرِيقِ فِعْلِهَا. سَوَاءٌ أَكَانَ خَبَرَ بِنَفْسِه، هَذَا الْفِعْلَ أَمْ لَمْ يَخْبُرْهُ أَمْ أُعِدَّ لَهُ مِنْ قَبْلُ، وَكُلُّ مَا يَعْنِينَا أَنَّهُ يَقُومُ بِمُحَاكَاةِ الْفِعْلِ فَاعِلاً إِيَّاهُ وَمُعْتَمِداً عَلَى وَعْيِه بِطَرِيقَةِ فَهْمِ الآخَرِينَ لِصُوَرِ أَفْعَالِه الْمُنْتَخَبَةِ فِي تَرْتِيبِهَا الْجَدِيدِ، وَلِيَكْشِفَ بِهَا الْمَعْنَى وَالشُّعُورَ الَّذِي يَسْعَى لِتَوْصِيلِهِمَا.

وَمِمَّا لاَ شَكَّ فِيهِ أَنَّ الْمُذْنِبَ الَّذِي يُحَاكِي كَيْفِيَّةَ ارْتِكَابِه لِجَرِيمَتِه، بِحَيْثُ يُشَخِّصُهَا أَوْ يُمَثِّلُهَا وَيُؤَدِّيهَا بِمَحْضَرٍ مِنَ الْمُحَقِّقِ وَآخَرِينَ لاَ يَدْخُلُ ضِمْنَ تَعْرِيفِنَا لِشَخْصِيَّةِ وَدَوْرِ الْمُمَثِّلِ، حَيْثُ أَنَّ مُحَاكَاةَ الْمُمَثِّلِ لِلْفِعْلِ تَعْتَمِدُ كَمَا سَبَقَ عَلَى الْحُرِّيَّةِ وَالْمَجَّانِيَّةِ لاخْتِيَارِ مُفْرَدَاتِ الْمُدْرَكِ الَّذِي يُعَبِّرُ بِه، وَكُلُّ مَا يَعْنِي الْمُمَثِّلَ هُوَ أَنْ يَرْصُفَ مَجْمُوعَةَ الأَفْعَالِ دَاخِلَ نِظَامٍ يَنْقُلُ مَشَاعِرَهُ وَأَفْكَارَهُ. وَهَذَا التَّرْتِيبُ الْحُرُّ يَتَوَجَّهُ بِه إِلَى جُمْهُورٍ حُرٍّ. لِذَلِكَ نَخْتَلِفُ مَعَ مَقُولَةِ "أَنَّ الْحَيَاةَ مَسْرَحٌ كَبِيرٌ" حَيْثُ إِنَّ الْمُؤَدِّي فِي الْحَيَاةِ يُقَدِّمُ عَرْضاً غَيْرَ مَجَّانِيٍّ وَغَيْرَ حُرٍّ.

- **الْمُتَفَرِّجُ** (**الْمُتَلَقِّي**) : وَهُوَ الشَّخْصُ الَّذِي يَسْتَقْبِلُ تَيَّارَ الأَفْعَالِ فَيُتَرْجِمُهَا إِلَى مَجْمُوعَةِ الأَفْكَارِ وَالْمَشَاعِرِ الَّتِي مِنْ بَيْنِهَا مَا قَصَدَ إِلَيْه الْعَرْضُ الْمَسْرَحِيُّ، وَيُقَاسُ نَجَاحُ الْعَرْضِ وَالْمُتَفَرِّجِ، كُلٌّ فِي دَوْرِه، حَسَبَ مِقْدَارِ أَوْ نِسْبَةِ كُلٍّ مِنْهُمَا فِي تَرْجَمَةِ مَجْمُوعَةِ الأَفْكَارِ وَالْمَشَاعِرِ.

هَذَا لاَ يَعْنِي أَنَّ الْعَلاَقَةَ بَيْنَ الْمُتَفَرِّجِ وَالْعَرْضِ هِيَ بِالضَّرُورَةِ عَلاَقَةٌ أُحَادِيَّةٌ يَكْتَفِي فِيهَا الْمُتَفَرِّجُ بِدَوْرِ الْمُفَسِّرِ كَمَا هُوَ وَارِدٌ فِي تَارِيخِ الْمَسْرَحِ الأُورُوبِّيِّ، وَلَكِنَّ هَذِه الْعَلاَقَةَ يُمْكِنُ أَنْ تَتَخَطَّى ذَلِكَ إِلَى مُتْعَةٍ مُضَاعَفَةٍ فِي حَالِ اشْتِرَاكِ الْمُتَفَرِّجِ ضِمْنَ تَيَّارِ الأَفْعَالِ.

تأتي مُشَارَكَةُ الْجُمْهُور منْ خلاَل كَمٍّ هَائلٍ منَ الإسْقَاطَات الَّتي تَنْبُعُ أَسَاساً منَ التَّرَاكُم الثَّقَافيِّ وَالْحَضَاريِّ لَدَى الْمُتَفَرِّجِ وَالَّذي يُشَكِّلُ منْهُ اللَّحْمُ عَلَى الْعظَام الَّتي يُقَدِّمُهَا الْعَرْضُ، وَكَمُّ هَذَا الإسْقَاط هُوَ الَّذي يَهَبُ الْعَرْضَ رُوحَهُ.

الْمَكَانُ : (مَسَاحَةُ الْحُضُور) : هُوَ بِبَسَاطَة بَالغَة الزَّاويَةُ الثَّالثَةُ الَّتي تَجْمَعُ الزَّاويَتَيْن الأُخْرَيَيْن (الْمُمَثِّل + الْمُتَفَرِّج) ليُكَوِّنُوا جَميعاً في وَحْدَتهمْ شَكْلَ الْمُثَلَّث. بعبَارَة أُخْرَى هُوَ الْمَسَاحَةُ الْمَكَانيَّةُ الَّتي تَسْمَحُ للْمُمَثِّل وَالْمُتَفَرِّج بلقَاء مُبَاشرٍ يُتيحُ لكُلٍّ منْهُمَا أَنْ يَسْمَعَ وَيَرَى الآخَرَ، وَيُتيحُ لهَذَا الشُّعُور وَالأَفْكَار الانْتقَالَ الْمُبَاشرَ بَيْنَ أَقْطَاب اللُّعْبَة، وَهُوَ أَمْرٌ بَالغُ الأَهَمِّيَة منْ حَيْثُ أَنَّهُ يُشَكِّلُ وَيُحَدِّدُ خُصُوصيَّةَ الْعَرْض الْمَسْرَحيِّ بَيْنَ بَاقي الْفُنُون الدرَاميَّة وَالْوَسَائط الثَّقَافيَّة وَالْفَنيَّة الَّتي تُقَدِّمُ الدرَامَا ضمْنَ إنْتَاجهَا، خَاصَّةً في عَصْرنَا الْحَديث (وَهُوَ أَمْرٌ أَشَرْنَا لأَهَمِّيته الْبَالغَة لفَضِّ الاشْتبَاك وَالتَّنَاحُر بَيْنَ الْمَسْرَح وَالسِّينمَا وَالتِّليفزْيُون وَالْفدْيُو).

... كَذَلكَ عَلَيْنَا عَدَمُ الْخَلْط بَيْنَ أَهَمِّيَة وَضَرُورَة الْمَكَان في الْمَسْرَحيَّة وَالرُّقْعَة التَّكْميليَّة وَالْمُسَاعدَة للدِّيكُور الْمَسْرَحيِّ أَوْ أَيَّة إضَافَات للإشَارَة أَو الدّلاَلَة عَلَى مَكَان الْفعْل، فَهُوَ أَمْرٌ يَسْتَطيعُ الْمُمَثِّلُ خَلْقَهُ، وَالْمُتَفَرِّجُ قَادرٌ دَائماً عَلَى تَخيُّله وَخَلْقه طَالَمَا دَخَلَ في إيهَام "إنَّنَا نَلْعَبُ".

منْ خلاَل الاشْترَاطَات الَّتي تَمَّ طَرْحُهَا تَقَرَّرَ أَنَّ تَوَاجُدَ الزَّوَايَا الثَّلاَث للْمُثَلَّث الْمَسْرَحيِّ (الْمُمَثِّل + الْمُتَفَرِّج + الْمَكَان) هيَ الْمَحَلُّ الأَوَّلُ وَالأَخيرُ لإثْبَات وُجُود الظَّاهرَة وَالْعَرْض الْمَسْرَحيِّ منْ عَدَمه.

إنَّ كَافَّةَ الْعَنَاصر الأُخْرَى الَّتي تَدْخُلُ ضمْنَ تَرْكيبَة الْعَرْض الْمَسْرَحيِّ الْمُعَاصر، هيَ في الْوَاقع عَنَاصرُ مُتَغَيِّرَةٌ وَغَيْرُ رَئيسيَّة، بَلْ يُمْكنُ اسْتبْدَالُهَا أَو الاسْتغْنَاءُ عَنْهَا.

وَإذَا كَانَتْ نَشْأَةُ الْمَسْرَح الإغْريقيِّ قَدْ وَضَعَتْ كَافَّةَ تقْنيَات الْعَرْض الْمَسْرَحيِّ منْ أَجْل خدْمَة الْكَلمَة الْمَعْرُوضَة، بحَيْثُ شَكَّلَتْ مَكَانَ وَمَلاَبسَ الْعَرْض الْمَسْرَحيِّ، بَلْ وَطُرُقَ الأَدَاء التَّمْثيليِّ وَإمْكَانيَّات الْقنَاع الْمَسْرَحيِّ، فَذَلكَ لأَنَّ إبْدَاعَات الْقَوْل قَدْ سَيْطَرَتْ في تلْكَ الآونَة عَلَى فَنِّ الْعَرْض الْمَسْرَحيِّ بحَيْثُ جَعَلَتْهُ يَتَرَاجَعُ وَيَتَأَخَّرُ كَثيراً ليَخْدُمَ فُنُونَ الْقَوْل. وَهُوَ الأَمْرُ الَّذي الْتَبَسَ عَلَى أَرسْطُو فَجَعَلَ عُنْوَانَ كتَابه "فَنَّ الشِّعْر" وَانْطَلَقَ الْمُنَظِّرُونَ منْ بَعْده يَصْرُخُونَ وَرَاءَ الْكَلمَة الْمَنْطُوقَة عَلَى خَشَبَة الْمَسْرَح يَبْحَثُونَ في جَرْسهَا وَبُحُورهَا حَتَّى أَشْرَقَتْ أَنْوَارُ الْعَرْض الْمَسْرَحيِّ منْ خلاَل ظُلُمَات الْعُصُور الْوُسْطَى....

وَلَمَّا كُنَّا لاَ نُنْكرُ الْقيمَةَ الْعَظيمَةَ للْكَلمَة الَّتي تُمَثِّلُ وَسيلَةَ نَقْل الْحَضَارَة الإنْسَانيَّة عَبْرَ الأَجْيَال، إلاَّ أَنَّنَا نُقَرِّرُ أَنَّ الْكَلمَةَ أَو اللُّغَةَ في ظَاهرَة الْعَرْض الْمَسْرَحيِّ تُقَاسُ قيمَتُهَا دَاخلَ تَطَوُّر الْفَصْل الْمَسْرَحيِّ بمَدَى تَعْبيرهَا عَن الشَّخْصيَّة الدرَاميَّة. أَمَّا قيمَتُهَا كَفَنٍّ لُغَويٍّ فَتَأْتي ضمْنَ تَرْتيبَات عَنَاصر الإضَاءَة وَالْمَلاَبس وَالْمَنَاظر وَالْمُوسيقَى الْمَسْرَحيَّة، دُونَ أَنْ تَدْخُلَ زَوَايَا الْمُثَلَّث الْمَسْرَحيِّ الَّتي أَوْضَحْنَاهَا منْ قَبْلُ.

© مجلة "الوحدة": عدد مزدوج – 95/94 الرباط.(خاص عن التأصيل والتحديث في المسرح العربي). يوليوز – غشت/1992 - ص : 41 - 45 (بتصرف).



اكتب موضوعا إنشائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص، موظفا مختلف مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مسترشدا بالمطـــالب التالية :

- صياغة تمهيد مناسب للنص، مع وضع فرضية لقراءته.
- تلخيص مركز لأهم الأفكار والقضايا المتضمنة في النص.
- التعريف بالعناصر الأساسية والثانوية للخطاب المسرحي، وإبراز العلاقات التي تنتظمها.
- بيان المنهجية المتبعة، ومختلف الأساليب الحجاجية المعتمدة في معالجة الموضوع.
- تركيب معطيات التحليل، وتقويم رأي الكاتب فيما يتعلق بخصوصية المسرح وعناصره.

تحليـــــل النص

يعد المسرح بحق أبا للفنون، فهو يحتوي في طياته على القصة والسرد، وعلى الموسيقى والغناء، وأشكال الرقص، كما كان في القديم يعد من أرقى فنون الشعر نظرا لاعتماده اللغة الفنية الراقية...ولعل تعدد العناصر وتداخل الفنون في العمل المسرحي يطرح إشكاليات على مستوى إعطاء تعريف دقيق لهذا الفن، حيث وجدنا من يركز على اللغة، وعلى النص المسرحي في ذاته، ويعد ذلك جوهر الإبداع المسرحي، كما وجدنا من يركز على عملية العرض وما يرتبط بها من تمثيل وديكور وإضاءة...ومهما اختلفت تعريفات المسرح فإنه لا جدال حول الوظيفة الجليلة التي يؤديها في تربية الناس وتهذيب أذواقهم وأخلاقهم. وإذا كان الخطاب المسرحي قد فرض نفسه، كظاهرة، من خلال تراكم الأعمال الإبداعية، فهذا لا ينبغي أن يحجب الدور الذي لعبته الكتابات النظرية والنقدية من أجل ترسيخ هذا الفن وتوجيهه وتطويره. ويندرج في هذا السياق ما يقدمه الكاتب المصري نبيل حجازي في هذا النص الذي يحمل عنوان "مدخل لدراسة المسرح".

يوحي عنوان النص السابق بأن الكاتب يحاول أن يقدم مقاربة نظرية، يعتبرها منطلقا وأساسا (مدخلا) لدراسة المسرح، واستجلاء عناصره وخصائصه الفنية المختلفة.

إذن، ما هي الأفكار والقضايا التي تناولها الكاتب في هذا النص ؟ وكيف عرف من خلالها العناصر الأساسية والثانوية للخطاب المسرحي ؟ وما هي الطريقة المنهجية المتبعة، والأساليب الحجاجية المعتمدة في معالجة هذا الموضوع ؟ وإلى أي حد استطاع الكاتب أن يقدم لنا تصورا نظريا واضحا حول الخطاب المسرحي ؟

ينطلق النص من رأي مشهور لأرسطو ورد في كتابه المعروف بـــ "فن الشعر"، وفيه يحدد العوامل التي ساهمت في نشأة الفن المسرحي، والتي يلخصها في سببين هما : اتخاذ الإنسان من المحاكاة وسيلة فطرية للتعلم، والتذاذه بمحاكاة الطبيعة وعناصرها. وأقرب وسائل المحاكاة هي تلك التي استعمل فيها الإنسان جسده (وجوده المادي)، مما ساهم بشكل كبير في ظهور التمثيل المسرحي.

وقد انتقل الكاتب بعد ذلك لتحديد جملة الوظائف التي تؤديها المحاكاة في علاقتها بالتمثيل المسرحي،

فحصرها في : تمكين الإنسان من اكتشاف مشاعره، ومساعدته على فهم أعمق الأفكار والأحداث، فضلا عن مساعدة متلقي العرض المسرحي على التخفيف من مخاوفه.

وفي سعيه للإحاطة بخصوصية العرض المسرحي، يرى الكاتب أن هناك ثلاثة عناصر أساسية تشكل جوهر العرض المسرحي، وهي : الممثل (المحاكي)، والمتفرج (المتلقي)، والمكان (رقعة التمثيل)، معتبرا باقي الوسائط الأخرى كاللغة، والإضاءة، والإخراج المسرحي....عناصر ثانوية يمكن الاستغناء عنها في عملية العرض المسرحي، مخالفا بهذا الجوهر الذي قام عليه المسرح اليوناني، والذي كان يحتفي احتفاء خاصا بالكلمة، بحيث كانت «كافة تقنيات العرض المسرحي من أجل خدمة الكلمة المعروضة».

من خلال ما سبق يتبين لنا أن الكاتب يحصي ثلاثة عناصر أساسية لعملية العرض المسرحي هي : الممثل، والمتفرج، والمكان. كما يحصي عناصر أخرى ثانوية هي : اللغة، والمخرج المسرحي، والممول، الإضاءة، والملابس، والموسيقى. وكل هذه العناصر : الأساسية منها، والثانوية، تظل مرتبطة كما جاء في بداية النص بمفهوم أساسي هو مفهوم المحاكاة. ولذلك يلزمنا لفهم عملية العرض المسرحي الوقوف عند هذه العناصر والمفاهيم بالتعريف والتحديد :

<u>1 - المحاكاة</u> : هي مفهوم حدد مدلوله أرسطو خاصة في كتابه "فن الشعر" الذي اعتبر فيه الفنون، ومنها الفن المسرحي والملحمي، أشكالا للمحاكاة، حيث قال : «الملحمة والمأساة، بل والملهاة...وجل صناعة العزف بالناي والقيثارة هي كلها أنواع من أنواع المحاكاة في مجموعها»[1]. والمقصود بالمحاكاة الطريقة التي تحاول بواسطتها هذه الفنون نقل مظاهر الطبيعة، وأحداثها، وتمثل الأفكار والمشاعر الإنسانية...ويعتبر أرسطو أن المحاكاة، لا يمكن اعتبارها تقليدا للواقع، لأن الفنون ومن أهمها المسرح تعيد تشكيل الواقع في حلة جديدة، تجعله أسمى وأرقى مما هو عليه، وبهذا خالف أرسطو نظرية المثل الأفلاطونية التي اعتبرت الفنون بعيدة عن الوصول إلى المثل الأعلى، لأنها مجرد محاكاة للواقع الذي يعتبر بدوره محاكاة لعالم المثل.

<u>2 - الممثل (المحاكي بالأفعال)</u> : يعد الممثل دعامة أساسية في عملية العرض المسرحي، فلا يمكن تصور مسرح بدون ممثل أو ممثلين، إنه الشخص الذي يحاول بواسطة صوته، وحركاته، وإشاراته....محاكاة الأفعال، والأفكار، والمشاعر المتضمنة في المسرحية....متوخيا نقل كل ذلك إلى الجمهور والتأثير فيه . ويتصف فعل الممثل في نظر الكاتب بمسألتين هما : الحرية، والمجانية، مما يعني أنه لا تفرض عليه قيود تلزمه بأداء معين شبيه بذلك الذي يقوم به المذنب أمام المحقق. ومن هنا يختلف الكاتب مع من يأخذ بمقولة «الحياة مسرح كبير»، لأن الأفعال في الحياة تفتقد إلى الحرية والمجانية خلاف التمثيل.

<u>3 - المتفرج (المتلقي)</u> : هو الشخص الذي يتلقى ما يعرض في المسرح فيترجم ذلك إلى أفكار ومشاعر، ومن هنا يكتسب العرض المسرحي قيميته بمقدار تأثيره في متلقيه ؛ هذا المتلقي الذي لا يبقى سلبيا أمام ما يتلقاه، بل يعيد قراءته، وتأويله من خلال إسقاطاته، وتراكماته الثقافية والحضارية، وباختصار من خلال ما يسمى في نظرية التلقي بـــ"أفق الانتظار".

---

1 – أرسطوطاليس : فن الشعر. ترجمة عبد الرحمن بدوي. دار الثقافة – بيروت/1973. ص : 38.

ويرى الكاتب أن إسقاطات المتلقي وتأويلاته هي التي تضمن للعرض المسرحي حياته وتمنحه روحه. أما أرسطو فيرى وظيفة المسرح تكمن في تطهير المتلقي من بعض الانفعالات الضارة، مثل الخوف والرحمة، حيث يرى أن : «المأساة هي محاكاة....تثير الرحمة والخوف، فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات»[1].

وإذا كانت العناصر السابقة عناصر أساسية، فإن هذا لا يعني غياب عناصر أخرى تحضر في العرض المسرحي، والتي اعتبرها الكاتب ثانوية، ويمكن توضيح دلالات هذه العناصر من خلال الجدول التالي :

اللغة	المقصود بها اللغة التي تتكلم بها الشخصيات، وقد كانت لغة المسرح القديم لغة شعرية راقية تعتمد مختلف أشكال الإيحاء والتصوير البلاغي، كما كانت تنتظم وفق أوزان مؤثرة. لكن دور اللغة في المسرح الحديث تراجع لصالح العناصر المتعلقة بالعرض، وأصبحت اللغة في الغالب لغة نثرية قريبة من لغة الحديث اليومي.
الموسيقى	كانت الموسيقى تلعب دورا بارزا في المسرح اليوناني القديم، حيث كانت الجوقة المؤدية للأناشيد تعد من شخصيات المسرحية، وفي المسرح الحديث تطورت التأثيرات الموسيقية، لتتناسب مع المشاهد، ومع الأحداث، ومع مشاعر الشخصيات...
الملابس	يتولى تصميم الملابس شخص متخصص، حيث يختار الملابس المناسبة للمشاهد وللشخصيات، من حيث الأشكال والألوان...إلخ.
الممول	هو الشخص الذي يتولى ما يتعلق بالمسائل المادية، كشراء أدوات الديكور، وأداء الواجبات المتعلقة بفضاء العرض، ومتطلبات الممثلين ...إلخ.
الإضاءة	هي العناصر الضوئية التي تسلط على خشبة المسرح أو الممثلين، والتي تختلف من حيث اللون والشدة والحركة، وباختلاف المشاهد والوضعيات...
المخرج المسرحي	هو الشخص الذي يتولى توزيع الأدوار على الممثلين، وتحديد مختلف أشكال الأداء، وترتيب المشاهد...

وقد سلك الناقد في تقريبنا من خصوصية الفن المسرحي منهجا استقرائيا انطلق فيه من الجزئيات المتعلقة بهذا الفن، منتهيا إلى تقرير تصوره العام. وهكذا وجدناه في بداية النص يتحدث عن نشأة المسرح، وعن المحاكاة المسرحية وخطواتها، ووظائفها، قبل أن ينتقل إلى تحليل العناصر الثلاثة الجوهرية : الممثل، والمكان، والمتلقي، لينتهي في الأخير إلى تأكيد أن جوهر المسرح هو هذه العناصر الثلاثة، مقصيا باقي العناصر وفي مقدمتها اللغة إلى مراتب دنيا.

وقد استعان الكاتب للدفاع عن أطروحته حول الفن المسرحي بعدة وسائل حجاجية لعل أهمها أسلوب **التعريف**، حيث وجدنا الكاتب عبر نصه حريصا على ضبط الخصائص المسرحية والتعريف بها، خاصة تلك التي اعتبرها جوهر الفن المسرحي (الممثل والمكان والمتلقي). كما حضر من الأساليب الحجاجية **أسلوب المقارنة**، وذلك

---

1 – نفســـه.

من خلال مقارنة الناقد بين الممثل والمذنب الذي يحاكي كيفية ارتكابه لجريمته، والمقارنة بين المسرح اليوناني والمسرح الحديث...وقد دعم الناقد منهجه الحجاجي من خلال الاستشهاد بآراء أرسطو حول المحاكاة، والحضور اللغوي في الشعر المسرحي، فضلا عن استحضاره لبعض المرجعيات النقدية الحديثة كنظرية التلقي التي وظفها لإبراز كيفية تفاعل المتلقي مع ما يعرض عليه من مسرح؛ كل هذا مع الحرص على التبرير والتعليل لبعض المسائل الإشكالية، ومن أمثلة ذلك تبرير سيطرة فن القول في المسرح اليوناني، بأن: «إبداعات القول قد سيطرت في تلك الآونة على فن العرض المسرحي...».

وفي ارتباط بهذه الأساليب الحجاجية، حرص الناقد على ضمان قدر كبير من تماسك نصه واتساقه من خلال الاستعانة بمجموعة من الروابط اللغوية، كالإحالة بواسطة الضمائر وأسماء الإشارة : (هي، هو، هذا، هذه، ذلك هاتين، هنا....)، والوصل بين الكلمات تارة وصلا تطابقيا (الواو، مثل)، وتارة وصلا عكسيا (بل، ولكن، إلا أن، إلا أننا، وهذا لا يعني...)، وتارة وصلا سببيا منطقيا : (لهذا، لذلك، بحيث، حيث إن، فذلك، لأن...).

يتضح لنا من خلال التحليل السابق، أن الناقد قد حاول تقريبنا من خصوصية الفن المسرحي، فربطه أولا بالمحاكاة، التي تفيد إعادة تشكيل الفن المسرحي للواقع في حلة جديدة، قصد الوصول إلى ما هو ممكن، وتجاوز ما هو كائن. وقد حصر الكاتب عناصر الفن المسرحي في ثلاثة هي : الممثل والمكان والمتلقي، معتبرا باقي العناصر: كاللغة والإضاءة والمخرج والملابس....عناصر ثانوية لا يمكن إدخالها في تعريف جوهر الفن المسرحي. وقد رأينا كيف أن الكاتب قد ضمن لنصه أساسا حجاجيا متينا من خلال الاستعانة بعدة أساليب حجاجية : كالتعريف، والمقارنة، والاستشهاد بآراء وأفكار النقاد القدامى والمحدثين...وقد دعمت وسائل الاتساق (الإحالة والربط بمختلف أنواعه...) هذا الجانب الحجاجي، الذي زاد من قوته حرص الكاتب على التعليل والتبرير.

على أن الرأي الذي قدمه الكاتب لا يخلو من طرح عدة إشكاليات : فكيف يمكن تهميش الجانب اللغوي في المسرح إلى درجات دنيا، واعتباره مكملا إضافيا قيمته مثل قيمة الإضاءة والملابس !؟ لا شك أن الكاتب هنا يتحيز لصالح العرض المسرحي في مقابل إقصاء النص. فاللغة تلعب دورا أساسيا في تقريبنا من الشخصيات وأفكارها ومشاعرها، وقد صرح بذلك الناقد بوضوح في نهاية النص. فلماذا إذن يجب علينا تهميش اللغة ؟ وما قيمة العرض المسرحي إذا حذفنا منه الجانب اللغوي، وتصورنا شخصيات المسرحية بكماء صماء لا تعبر إلا من خلال الحركات ؟...

أ ـ النص :

يقول محمد تيمد في نص مسرحي بعنوان "كـــأس قهـــوة" :

المرأة : لَقَدْ أَعْيَانِي الْوُقُوف (تَذْهَبُ لِتَجْلِسَ فَوْقَ الْكُرْسِيِّ)

الرجل : أَمَا أَنَا فَأُحِسُّ أَنِّي فِي حَاجَةٍ إِلَى كَأْسِ قَهْوَةٍ (يَدْخُلُ إِلَى الْفُنْدُق).

المرأة : إِنَّ زَوْجِي ؛ هَذَا الزَّوْجَ مُنْهَزِمٌ لاَ يَعْرِفُ طَرِيقاً إِلَى الرَّفَاهِيَة ... لَوْ أَنَّنَا بَدَلَ هَذَا الْفُنْدُقِ بَنَيْنَا عِمَارَةً مِنْ أَرْبَعِ طَبَقَات، فِي كُلِّ طَابَقٍ شُقَّتَان، وَأَكْرَيْنَا كُلَّ وَاحِدَةٍ بِأَلْفٍ أَوْ أَلْفٍ وَخَمْسِ مِائَةِ دِرْهَم لَسَاهَمْنَا أَوَّلاً فِي تَخْفِيفِ أَزْمَةِ السَّكَنِ وَلَكَانَ لَنَا دَخْلٌ يَقْرُبُ مِنْ مِلْيُونَيْ سَنْتِيم.

الرجل : (مِنَ الدَّاخِل) أَيْنَ الْمَاءُ ؟

المرأة : فِي الْأُنْبُوبِ ...إِنَّنِي مِنْ نِسَاءِ الْمَلاَّكِينَ الْيَوْمَ..عِنْدَمَا أَحْضُرُ مَعَهُمُ الْحَفَلاَت..نِسَاءِ أُولَئِكَ الَّذِينَ كَانَ زَوْجِي يَحْكُمُ لَهُمْ فِي قَضَايَاهُمْ مَعَ الْمُكْتَرِينَ...فَأَوَّلُهُمْ كَانَتْ لَهُ عِمَارَةٌ هِيَ الْآنَ وَلَدَتْ مَا يُنَاهِزُ الْعِشْرِينَ وَآخَرُ وَآخَرُ.

الرجل : أَيْنَ الْقَهْوَةُ ؟

المرأة : فِي الْعُلْبَة...إِنِّي أَرَى نَفْسِي يَوْماً وَقَدْ لَمَمْتُ حَقِيبَتِي وَانْصَرَفْتُ إِلَى أَهْلِي. عِشْرُونَ سَنَةً مَعَ هَذَا الرَّجُلِ لَمْ أَرَ فِيهَا يَوْماً وَاحِداً أَسْتَطِيعُ أَنْ أَبْتَسِمَ لَهُ.

الرجل : أَيْنَ السُّكَّرُ ؟

المرأة : فِي الطَّابَقِ الثَّانِي مِنْ دُرْجِ الْخِزَانَة...حَتَّى الْبُحَيْرَةُ الَّتِي كَانَتْ تَجْلُبُ بَعْضَ النَّاسِ عَلَى الْأَقَلِّ إِلَى مَقْهَى الْفُنْدُقِ حَيْثُ كُنَّا نَبِيعُ بَعْضَ الْمَشْرُوبَاتِ قَدْ أَغْلَقُوهَا بِدَعْوَى أَنَّ أَسْمَاكَهَا ضَعُفَتْ وَبَدَتْ وَكَأَنَّهَا كَانَتْ مَفْتُوحَةً مِنْ أَجْلِ الصَّيَّادِينَ وَحْدَهُمْ، وَأُولَئِكَ الَّذِينَ كَانُوا يُخَيِّمُونَ عَلَى جَنَبَاتِهَا وَيَجْعَلُونَ مِنْهَا مُصْطَافاً لَهُمْ، لِأَنَّ ظُرُوفَهُمْ لاَ تَسْمَحُ لَهُمْ بِالاصْطِيَافِ فِي أَمَاكِنَ حَيْثُ الْغَلاَءُ وَالزِّحَامُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ حَتَّى عَلَى الْمَرَاحِيضِ.

الرجل : أَيْنَ الْمِلْعَقَةُ ؟

المرأة : قُلْتُ اخْلِطْ بِأُصْبُعِكَ.

الرجل : كَفَانَا تَهَكُّماً. أَيْنَ الْمِلْعَقَةُ ؟

المرأة : قُلْتُ اخْلِطْ بِأُصْبُعِكَ.

الرجل : (يَخْرُجُ) أَرْجُوكِ. كَفَاكِ مُزَاحاً.

المرأة : وَأَنَا لَسْتُ أَمْزَحُ... لَقَدْ ضِقْتُ بِكَ ذَرْعاً. أُصَبِّنُ لَكَ. أَطْهُو لَكَ. أَكْنُسُ وَأَغْسِلُ لَكَ. أَمْسَحُ لَكَ. لَقَدْ مَلَلْتُ. أُرِيدُ أَنْ أَسْتَرِيحَ...رَجُلٌ لاَ يَسْتَطِيعُ أَنْ يَتَدَبَّرَ أَمْرَهُ وَلَوْ فِي كَأْسٍ مِنَ الْقَهْوَةِ لَهُ.

الرجل : لاَ تَغْضَبِي ...يَا عَزِيزَتِي، أَنَا أَعْرِفُ سَبَبَ غَضَبِك..الْمَالُ أَنْتِ تَعْرِفِينَ أَنَّنِي كُنْتُ قَاضِياً عَادِلاً. لَقَدْ كُنْتُ أُطَبِّقُ الْقَانُونَ وَلاَ أَخَافُ فِيهِ لَوْمَةَ لاَئِم، وَأَنَا الْآنَ مُدِيرُ هَذَا الْفُنْدُقِ، وَأَنْتِ

زَوْجَةُ الْمُدِيرِ تَعِيشِينَ مِنْ عَرَقِ جَبِينِك.

المرأة : وَلِذَلِكَ عَجَّلُوا بِمَنْحِكَ التَّقَاعُدَ...وَإِلاَّ فَأَنْتَ أَصْغَرُ مِنْ أُسْتَاذِكَ. أَلَمْ يُقِمْ عِنْدَنَا حَفْلَةَ تَرْقِيَتِه وَحَفْلَةَ وِلاَدَتِه ؟ مَاذَا أَعْطَانَا ؟ لَقَدْ خَسِرْنَا عَلَى فِعْلِه كُلَّ مَا نَمْلِكُ. وَمَاذَا أَعْطَانَا هُوَ ؟ أَوْرَاقاً وَوَعَدَنَا بِإِعَادَةِ فَتْحِ الْبُحَيْرَةِ. فَلاَ الْبُحَيْرَةُ انْفَتَحَتْ وَلاَ الأَوْرَاقُ أَصْبَحَتْ ذَاتَ قِيمَة.

الرجل : أَنْتِ الَّتِي قَبِلْتِ بِتَهْيِيءِ الْحَفْلِ وَأَنْتِ الَّتِي خَاطَبْتِه فِي إِعَادَةِ فَتْحِ الْبُحَيْرَةِ. أَنَا لَمْ أُحَدِّثْهُ فِي شَيْءٍ.

المرأة : حَدَّثْتُهُ لأَنَّهُ صَدِيقُكَ وَأُسْتَاذُكَ.

الرجل : لَمْ أَعُدْ أَعْتَرِفُ بِأُسْتَاذِيَّتِه. عَلَّمَنِي الصِّدْقَ وَكَانَ كَذَّاباً. عَلَّمَنِي الإِخْلاَصَ فِي الْعَمَلِ وَكَانَ مُرَاوِغاً. وَعَلَّمَنِي وَكَانَ وَعَلَّمَنِي وَكَانَ... أَرْجُوكِ اتْرُكِينِي الآنَ.

• كاهنة المطبخ، مطبعة سندي – مكناس، الطبعة الأولى / 1997، ص : 20 - 22 (بتصرف).

ب- الأسئلة :

اكتب موضوعا إنشائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص المسرحي، مستثمرا مختلف مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطـــالب التالية :

- تأطير النص ضمن تطور الشكل المسرحي في المغرب، مع وضع فرضية لقراءته.
- تلخيص مضامين النص المسرحي.
- دراسة الخصائص الفنية للنص المسرحي، وبيان وظائفها.
- صياغة خلاصة تركيبية تبين من خلالها مدى تمثيل النص لخصائص الخطاب المسرحي.

تحليـــل النص

على الرغم من أن المسرح يعد من أقدم الفنون ؛ حيث ازدهر في الحضارات القديمة، كالحضارة اليونانية والرومانية والفرعونية... فإنه لم يظهر بمفهومه الدقيق في الحياة الثقافية العربية إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، نتيجة الاحتكاك الثقافي مع المسرح الأوروبي. أما في الثقافة المغربية، فإن هذا الفن لم يظهر إلا في بداية الثلاثينيات، هذا إذا استثنينا حسب الباحث المغربي الدكتور حسن المنيعي، بعض الظواهر ما قبل المسرحية مثل : البساط، والحلقة، وحفلات سلطان الطلبة... ومن هنا عرف المغرب – خاصة في مرحلة ما بعد الاستقلال – ظهور أسماء لامعة ساهمت بشكل كبير في تطوير المسرح المغربي، نذكر منها : الطيب الصديقي، وأحمد الطيب العلج، ومحمد الكغاط... ويعد كاتب هذا النص "محمد تيمد" (1939 – 1993م) من أشهر الأسماء التي أغنت المشهد الثقافي في المسرح المغربي، وذلك من خلال جملة من الأعمال المسرحية، منها : "الأحذية الدامعة"، و "كان يا ما كان"، و"الزغننة"، و "كاهنة المطبخ" التي اقتطف منها هذا النص.

انطلاقا من الشكل الطباعي للنص، نلاحظ أنه يتأسس على حوار يدور بين شخصيتين هما : "الرجل" و"المرأة"، كما أن بعض الإرشادات الموجودة في بدايته تساعد على تحديد وضعية الشخصية، مثل : (تذهب لتجلس

فوق الكرسي)... فهذه المؤشرات توجهنا إلى افتراض أن النص ينتمي إلى نوع أدبي معين هو "المسرح".

إذن، ما هو الموضوع الذي يعرضه الكاتب محمد تيمد في هذا النص المسرحي ؟ وما هي مظاهره الفنية ؟ وإلى أي حد تمثل هذه المظاهر خصائص الخطاب المسرحي ؟

يكشف الحوار الدائر في النص بين المرأة (الزوجة) والرجل (الزوج) عن مؤاخذة الزوجة لزوجها بسبب امتناعه عن بيع الفندق الذي اشتراه لها، بعد إحالته على التقاعد من عمله في القضاء، لمحدودية العائدات المالية لهذا المشروع الجديد، ومطالبتها المتكررة والملحة إياه باستبداله بعمارة يخصص شققها للكراء حتى يحقق لها بذلك ما تحلم به من حياة الرفاهية والعيش الرغيد التي تحياها قريناتها من نساء الملاكين. ومن ثمة فهي ما فتئت تصب عليه جام غضبها لاختياراته ومواقفه المختلفة (في البيت أو العمل...) التي لا ترضي تطلعاتها الاجتماعية، ولا تتفق مع طبيعة اهتماماتها المعيشية اليومية، متأففة بذلك من شقاء حياتها الزوجية، ومتاعب واجبات البيت ومسؤولياته.

ولما كانت المرأة (الزوجة)، وبدافع من حسها الاجتماعي المتطلع إلى التسلق الطبقي، تنظر بعين الغيرة والحسد إلى ما تنعم به غيرها من نساء الملاكين من بذخ ورفاه ماديين. وبالنظر كذلك إلى تراجع العائدات المالية للفندق، بسبب إغلاق البحيرة التي توجد إلى جواره، والتي كانت من قبل مهوى الصيادين والمصطافين وقبلتهم للتسلية والتماس الراحة والهدوء... لهذه الأسباب وغيرها لا تكف المرأة (الزوجة) عن مؤاخذة زوجها على نزاهة يده وإخلاصه في عمله، معتبرة ذلك مبررا كافيا لأن يعجل بإحالته على التقاعد خلافا لأستاذه المحتال الذي يفوقه سنا، ومع ذلك لا يزال في عمله يرتقي درجات سلك الوظيفة التي ينتسب إليها ؛ بحيث أقام مؤخرا احتفالين بهيجين في الفندق : أحدهما كان بسبب ترقيته الجديدة، والآخر بمناسبة عيد ميلاده. وقد تكفل مالك الفندق بمصاريفهما ونفقاتهما مقابل وعد الأستاذ له بإعادة فتح البحيرة، وهو وعد لم يف به صاحبه، مما ضاعف من غضب المرأة (الزوجة)، وتأففها من زوجها الذي يضع ثقته في غير موضعها الصحيح.

وبالوقوف عند بعض المؤشرات النصية الخاصة بالمكان الذي تقع ضمنه أحداث المسرحية ووقائعها نجدها تنحصر في "الفندق"، وما يتعلق به من مرافق ؛ كالطابق الثاني، والمطبخ، ودرج الخزانة، والمقهى... وما يجاوره من فضاءات خاصة ؛ كالبحيرة التي تم إغلاقها بمبرر تراجع مياهها وضعف أسماكها...، ولما كانت هذه الفضاءات والأمكنة "حقيقية" تنطلق من واقع المسرحية وأحداثها المختلفة، فإن ثمة أحيازا وفضاءات أخرى "خيالية" ؛ أي محلوم بها لا تقترن إلا بأذهان أصحابها وتطلعاتهم الشخصية الخاصة ؛ كالعمارة ذات الطوابق الأربعة المكتراة شققها، بحيث تسمح إيراداتها المالية بتناسل عمارات وشقق أخرى جديدة تحلم بامتلاكها زوجة القاضي المتقاعد، وتعلن من خلالها عن رغبتها في الانتماء إلى حياة نساء الملاكين ومشاركتهن منتدياتهن وحفلاتهن الصاخبة.

أما المؤشرات الزمنية التي تؤطر أحداث هذا النص المسرحي فهي على قلتها ومحدوديتها الملحوظتين تساعد على تتبع هذه الأحداث واستكناه خصائصها وأبعادها الفنية والدرامية ؛ فزواج المرأة من الرجل، مثلا، قد مرت عليه عشرون سنة، مما يسمح بالكشف عن الاختلاف الحاصل بين طباع وميول ونمط التفكير لدى الزوجين، ويعمق من طبيعة الصراع القائم بينهما، بحيث تتحول فورة الحب وحرارة المودة بينهما إلى خمود وفتور وسأم وضجر (عشرون سنة مع هذا الرجل لم أر فيها يوما واحدا أستطيع أن أبتسم له... وأنا لست أفرح لقد ضقت بك

ذرعا...)، وكذلك الحال بالنسبة للرجل (الزوج) الذي أحيل على التقاعد بعد ما كان قاضيا مشهودا له بالعدل والنزاهة وعفة اليد خلافا لأستاذه الذي يفوقه سنا ودهاء، والذي لا يزال يعمل في سلك الوظيفة مداوما على عمله لشدة احتياله ومكره، بحيث لم يسلم من خبثه حتى تلميذه الذي كان واحدا من ضحاياه بحسب ما تكشف المرأة عنه في سياق محاورتها لزوجها (ولذلك عجلوا بمنحك التقاعد...وإلا فأنت أصغر من أستاذك).

ولعل ما تقدمت الإشارة إليه كفيل بأن يحدد لنا الشخصيات أو **القوى الفاعلة** في النص المسرحي ويكشف عن طبيعتها ومدى أهمية دورها (أو أدوارها) الفنية والدرامية بحيث يمكننا القول إن ثمة شخصيتين أساسيتين في المسرحية ؛ هما : المرأة (أو الزوجة)، والرجل (أو زوجها)؛ فالمرأة هي زوجة مدير الفندق والقيّمة على أعماله وشؤونه، ملولة، ضجرة ومتأففة مما يصدر عن زوجها من سلوكات وتصرفات، متسلقة وطامحة إلى الرقي الاجتماعي والانتماء إلى فئة الملاكين، ناقمة على زوجها وغاضبة من مكر أستاذه القاضي المحتال. أما زوجها الرجل الذي هو مدير الفندق ومالكه، والقاضي الذي أحيل مبكرا على التقاعد والذي كان ضحية لنصب واحتيال أستاذه فمتمسك بمثله وقيمه، وفي مخلص لقناعاته الفكرية والأخلاقية (...كنت قاضيا عادلا، لقد كنت أطبق القانون ولا أخاف فيه لومة لائم، وأنا الآن مدير هذا الفندق، وأنت زوجة المدير تعيشين من عرق جبينك...). ولا نغفل الإشارة في هذا الصدد إلى شخصيات أخرى غير أساسية تم التطرق إليها على نحو عابر أو في إشارات متفرقة ؛ كنساء الملاكين المنعمات بحفلاتهن وبذخهن، والأستاذ أو القاضي المحتال صديق الزوج وزبون الفندق...إلخ. وبمقدور **النموذج العاملي** أن يحدد طبيعة العلاقات القائمة بين هذه الشخصيات المسرحية ؛ أي مجموع العوامل في النص المسرحي ككل انطلاقا من محاورها الثلاثة المعروفة التي هي : الرغبة، والتواصل، والصراع. فعلى سبيل المثال، إذا ما اعتبرنا المرأة (أو الزوجة) ذاتا موضوعها الرغبة في بيع الفندق واستبداله بعمارة للكراء، فإن المرسل هو الغيرة والحسد من نساء الملاكين وحفلاتهن الصاخبة (وغيرها من الاعتبارات الاجتماعية التي تسير في الاتجاه نفسه)، والمرسل إليه هو المجتمع المخملي وحياة اليسر والرفاه والبذخ، أما المعارض فهو ضعف الإمكانات المادية للأسرة، والرجل (أو الزوج) المتشبث بقيمه ومثله والرافض لكل تغيير أو تحول، وكذلك انصراف الزبائن عن الفندق (المهجور)، وإغلاق البحيرة وسوء أحوال مياهها وأسماكها، دون أن ننسى الإشارة إلى الأستاذ وما سلبه من مال الزوجين مقابل وعود كاذبة، وأخيرا يبقى المساعد هو المال المتحصل عليه إن أمكن بيع الفندق وتمت موافقة الزوج على ذلك مما يسمح للمرأة (أو الزوجة) بتحقيق ما تصبو إليه نفسها من رغاب وأمنيات. وإذا كان **الحوار** المسرحي القائم بين الزوجين (الرجل والمرأة) كفيل بالتعريف بمستوى وطبيعة **الأفعال والحالات والوضعيات** التي تخصهما في النص المسرحي، كالآتي :

المرأة (الزوجة)	الأفعال	الذهاب للجلوس فوق الكرسي، مؤاخذة الزوج على قراراته والتهكم والاستخفاف بسوء أفعاله وتصرفاته (العمل في القضاء، التقاعد ، العلاقة بالأستاذ...إلخ...).
	الحالات	الشعور بالغضب، إبداء الضيق والتبرم، التعبير عن الملل والضجر، الميل إلى السخرية والتهكم...
	الوضعيات	الرغبة في التحول والتغيير والبحث عن نمط حياة أخرى جديدة (التحول من إدارة الفندق وتدبير متطلباته إلى حياة نساء الملاكين وامتلاك عمارات للكراء...).

الرجل (الزوج)	الأفعال	المبادرة إلى تحضير كأس قهوة، إدارة شؤون فندق بعد الإحالة على التقاعد من مهنة القضاء...
	الحالات	تزايد الإحساس بالقلق والتوتر والشعور بالعزلة والوحدة نتيجة التخلي عنه وخذلانه من قبل الزوجة وصديقه الأستاذ المحتال...
	الوضعيات	الحاجة إلى الاختلاء بالنفس بعيدا عن الآخرين، والبحث عما يمنحها الشعور بالرضا والطمأنينة (شرب القهوة، الاعتماد على النفس في تدبير شؤون الفندق، الوفاء للقناعات والمثل التي يعتقد بها في الحياة العملية والزوجية...)...

فإنه بمقدور هذا الحوار نفسه، بكل ما يعرضه من مشاهد الشقاء وتعاسة الحياة الزوجية أن يكشف أيضا عن مستوى الاختلاف (وكذلك الخلاف) بين الرجل والمرأة في تدبير أحوالهما المعيشية اليومية، وعلاقاتهما الاجتماعية، وإمكاناتهما المالية نتيجة تباين طباعهما وقناعاتهما الفكرية والأخلاقية مما يخلق مزيدا من التناقضات، ويعمق من شقة الخلاف والتباعد بين الطرفين... ويحدد نتيجة لذلك كله أشكال الصراع ومظاهره في النص المسرحي (الصراع الاجتماعي، الصراع الفكري، الصراع النفسي...)، كالآتي :

أشكال الصراع ومظاهره في النص المسرحي	الصراع الاجتماعي	الرجل	الصلابة في الموقف والمحافظة والثبات على الأوضاع القائمة وتكريسها (التقاعد من العمل في القضاء، إدارة شؤون الفندق...)، القناعة والاكتفاء بما هو متيسر والتعفف عما في يد الغير...
		المرأة	الدعوة إلى التحول والتغيير وامتلاك روح المبادرة والتجديد...التطلع إلى الرقي المادي والاجتماعي (عمارات الكراء، حفلات نساء الملاكين...)...
	الصراع الفكري	الرجل	الحرص على القيم والمثل الحميدة (العفة، النزاهة، القناعة...)، تحري جانب الإخلاص والوفاء والصدق عند التصرف، والتزام روح المسؤولية والتقيد بالواجبات في البيت والعمل...
		المرأة	التطلع إلى الغنى المادي السريع وامتلاك الثروة والعمارات، الاستمتاع بمباهج اليسر المادي (ارتياد منتديات وحفلات نساء الملاكين...)...
	الصراع النفسي	الرجل	الحاجة إلى هدوء النفس وسكينتها، واجتناب أسباب القلق والتوتر (الميل إلى الوحدة والاختلاء بالنفس عند شرب القهوة...)، الشعور بالخذلان والإحساس بالإحباط والتخلي عنه (الإحالة على التقاعد المبكر، إخلاف الصديق الأستاذ المحتال لوعده، تبرم الزوجة وضجرها الدائم منه...)...
		المرأة	الإحساس بالعياء والتعب نتيجة للتوتر والقلق المتزايدين، التأفف من تواكل الزوج وتقاعسه واعتماده الدائم والكلي عليها في تدبير شؤونه الصغيرة، وضجرها من روتين حياتها الزوجية ككل، الغيرة والحسد من حياة نساء الملاكين المرفهة، الغضب من إخلاف الأستاذ المحتال صديق زوجها لوعده.

هكذا نستخلص أن الرغبة الجامحة للمرأة (أو الزوجة) في تغيير وضعها الاجتماعي والطبقي، وإخلاف الصديق المحتال أستاذ زوجها لوعده بإرجاع البحيرة إلى سابق عهدها، وكذلك الغيرة والحسد، اللذين يملكان عليها

قلبها، من حياة نساء الملاكين المرفهة وحفلاتهن الصاخبة الباذخة، وتشبث زوجها بمواقفه ومثله وقناعاته حد الجمود والتصلب... هكذا نستخلص أن ذلك كله هو ما يحقق للحدث المسرحي قوة الصراع الدرامي المتوتر والمتصاعد، ويسم هذا الحوار الثنائي القائم بين المرأة وزوجها بسرعة الحركة فضلا عن الاقتضاب أو الإيجاز الذي يطبعه، والمباشرة والعفوية التي غالبا ما يقتضيها المعيش اليومي وتدبير شؤونه وتفاصيله الصغيرة.

وإذا تتبعنا **الأفعال الكلامية** الموظفة في هذا النص المسرحي، فإننا نجدها تحدد – من خلال مجموعة من الأساليب – خصائص هذا الحوار ومستوى حركة المتحاورين وما يترتب عليها من مواقف متناقضة أو متصارعة قد تفيد مجموعة من الأغراض والوظائف المختلفة ؛ كمطالبة الغير بإنجاز فعل ما (الطلبيات والأمريات)، أو التعبير عن حالة نفسية (الإفصاحات أو البوحيات)، أو الالتزام الذاتي بإنجاز فعل محدد (الوعديات). ويمكن رصد مظاهر هذه الأفعال الكلامية كالآتي :

– الاستفهام : أين الماء ؟... أين القهوة ؟ ... أين السكر ؟ ...أين الملعقة ؟...

– الأمر : أرجوك اتركيني الآن، اخلط بأصبعك، قلت اخلط بأصبعك...

– الاستهزاء : ولذلك عجلوا بمنحك التقاعد... وإلا فأنت أصغر من أستاذك...رجل لا يستطيع أن يتدبر أمره ولو في كأس من القهوة له...

– الرفض : لم أعد أعترف بأستاذيته. علمني الصدق وكان كذابا، علمني الإخلاص في العمل وكان مراوغا...

– التهديد : ...إنني أرى نفسي يوما وقد لممت حقيبتي وانصرفت إلى أهلي. عشرون سنة مع هذا الرجل لم أر فيها يوما واحدا أستطيع أن أبتسم له.

من خلال ما سبق نستنتج أن الحوار المسرحي قد استطاع أن ينقل للمتلقي – على نحو فني ودرامي متميز– مجموعة من الأفعال والحالات والوضعيات الخاصة بالشخصيات المتحاورة في النص المسرحي (الرجل القاضي المتقاعد ومدير الفندق، وزوجته...) باعتبارها مجموعة من القوى الفاعلة ضمن إطاره الفني والتعبيري ؛ ذلك أن الكشف عن الرغبة أو الإعلان عنها أساس التواصل القائم بين الزوجين المتحاورين؛ كما أن السعي إلى إنجازها ومحاولة تحقيقها تقود إلى الصراع والتوتر بينهما، ومن ثمة يتخذ هذا الصراع نفسه أشكالا ومظاهر شتى (اجتماعية، فكرية، نفسية...) تترجمها لغة هذا الحوار المسرحي، وما يميزها من سمات وخصائص ملحوظة ؛ كالمباشرة والوضوح، والاسترسال أو الانقطاع، وكذلك الإيجاز والاقتضاب ...إلخ، وما يتخللها أيضا من أساليب لغوية وفنية متنوعة تكشف عنها طبيعة الأفعال الكلامية المتضمنة بكل أنواعها وصيغها المتنوعة والمتعددة؛ كالاستفهام، والأمر، والرفض، والاستهزاء، والتهديد،... والتي تقتضيها طبيعة المواقف ومستوى العلاقات القائمة بين العوامل (الشخصيات) في هذا النص المسرحي ككل.

وأخيرا يمكن القول، إن هذا النص المسرحي قد نجح إلى حد كبير في التعبير عن بعض القضايا الإنسانية، وما يرتبط بها من قيم اجتماعية ونفسية وفكرية، ومعالجة ذلك كله في قالب مسرحي يتميز بالتشويق والإثارة، وذلك من خلال توظيف الوسائل الفنية والتعبيرية المناسبة.

أ ـ النص :

يقول صلاح فضل في نص بعنوان "من السياق الأدبي إلى السياق الاجتماعي" :

هُنَاكَ مَنْهَجَانِ وَاضِحَانِ فِي دِرَاسَةِ اجْتِمَاعِيَّةِ الأَدَبِ وَتَحْلِيلِهَا عَلَى مُسْتَوَيَاتٍ مُخْتَلِفَةٍ :

الأَوَّلُ : يُمْكِنُ تَسْمِيَتُهُ عِلْمَ اجْتِمَاعِ الظَّوَاهِرِ الأَدَبِيَّةِ وَمَا يَرْتَبِطُ بِهَا مِنْ وَسَائِلِ الاتِّصَالِ وَالنَّشْرِ وَالتَّلَقِّي وَالتَّأْثِيرِ فِي الْقَارِئِ مِنْ خِلاَلِ الأَنْظِمَةِ الْمُخْتَلِفَةِ، وَفِي هَذَا الْمَجَالِ تَلْعَبُ الإِحْصَائِيَّاتُ وَالاسْتِفْتَاءَاتُ وَالْبَيَانَاتُ الاجْتِمَاعِيَّةُ دَوْراً بَالِغَ الأَهَمِّيَّةِ، وَأَكْبَرُ دُعَاةِ هَذَا الْمَنْهَجِ هُوَ "إِسْكَارْبِيتْ".

وَالثَّانِي : يُمْكِنُ تَسْمِيَتُهُ بِعِلْمِ اجْتِمَاعِ الإِبْدَاعِ الْفَنِّيِّ فِي الأَدَبِ، وَمَوْضُوعُهُ هُوَ الْخَلْقُ الْجَمَالِيُّ فِي صِلَتِهِ بِالْمُؤَلِّفِ وَالْمُجْتَمَعِ، وَزَعِيمُ هَذَا الاتِّجَاهِ هُوَ "غُولْدْمَانْ". (...).

أَمَّا الْمَنْهَجُ الأَوَّلُ فَيَدْرُسُ الظَّاهِرَةَ الأَدَبِيَّةَ كَغَيْرِهَا مِنَ الظَّوَاهِرِ الاجْتِمَاعِيَّةِ، وَإِنِ اعْتَرَفَ بِطَبِيعَتِهَا الْخَاصَّةِ الْمُمَيَّزَةِ إِلاَّ أَنَّهُ لاَ يَتَجَاوَزُ مُجَرَّدَ الاعْتِرَافِ بِهَذَا الْمَبْدَإِ دُونَ أَنْ تَتَرَتَّبَ عَلَيْهِ "مُعَامَلَةٌ" أُخْرَى لَهَا تَسْمَحُ بِالْكَشْفِ عَنْ خَصَائِصِهَا الْمُمَيَّزَةِ، وَيُطَبِّقُ زَعِيمُ هَذَا الْمَنْهَجِ مُصْطَلَحَاتِ الاجْتِمَاعِ وَالاقْتِصَادِ عَلَى الأَدَبِ، فَيُقَسِّمُ دِرَاسَتَهُ عَلَى ثَلاَثِ مَرَاحِلَ مُحَدَّدَةٍ هِيَ : الإِنْتَاجُ وَالتَّسْوِيقُ وَالاسْتِهْلاَكُ.

وَعِنْدَ دِرَاسَةِ الْمَرْحَلَةِ الأُولَى يَتَنَاوَلُ الْكَاتِبَ بِاعْتِبَارِهِ مُنْتِجَ السِّلْعَةِ الأَدَبِيَّةِ، فَيَكْشِفُ عَنِ انْتِمَاءَاتِهِ الطَّبَقِيَّةِ وَالزَّمَنِيَّةِ وَالْعُنْصُرِيَّةِ(...)، ثُمَّ يُعْنَى بِفِكْرَةِ الأَجْيَالِ الأَدَبِيَّةِ الَّتِي تَتَكَوَّنُ مِنْ مَجْمُوعَاتٍ مُتَجَانِسَةٍ تَتَصَدَّرُ الْحَيَاةَ الأَدَبِيَّةَ (...).

ثُمَّ يَتَنَاوَلُ بِالتَّحْلِيلِ الأَوْضَاعَ الاقْتِصَادِيَّةَ لِلْكُتَّابِ وَظُرُوفَهُمْ الْمَالِيَّةَ وَالْمِهَنِيَّةَ عَلَى وَجْهِ التَّحْدِيدِ، وَمَتَى بَدَأَتِ الْكِتَابَةُ تُعْتَبَرُ مِهْنَةً يُمْكِنُ أَنْ يَعِيشَ عَلَيْهَا صَاحِبُهَا، وَتَطَوُّرَ الظُّرُوفِ الاجْتِمَاعِيَّةِ الْمُحِيطَةِ بِالأُدَبَاءِ عَلَى مَرِّ التَّارِيخِ، وَنِظَامَ الارْتِزَاقِ بِالأَدَبِ الَّذِي كَانَ سَائِداً فِي الْعُصُورِ الْوُسْطَى عَنْ طَرِيقِ، "حَامِي الأَدِيبِ" الْمُتَكَفِّلِ بِرِعَايَتِهِ الْمَادِّيَّةِ، وَارْتِبَاطَ ذَلِكَ بِالْبِنْيَةِ الاجْتِمَاعِيَّةِ وَالاقْتِصَادِيَّةِ. (...)

وَفِي الْمَرْحَلَةِ الثَّانِيَةِ يَدْرُسُ الْجَوَانِبَ الاجْتِمَاعِيَّةَ وَالاقْتِصَادِيَّةَ الْخَاصَّةَ بِتَسْوِيقِ الْكِتَابِ، فَيَتَنَاوَلُ طَبِيعَةَ عَمَلِيَّةِ النَّشْرِ وَالْعَوَامِلَ الَّتِي تَتَحَكَّمُ فِيهَا فِي الْمُجْتَمَعَاتِ الْمُخْتَلِفَةِ، وَ"مِيكَانِيزْمَ" التَّوْزِيعِ وَظُرُوفَ الْجُمْهُورِ وَأَثَرَ النَّقْدِ وَوَسَائِلَ الإِعْلاَنِ الْحَدِيثَةِ فِي تَرْوِيجِ الْكِتَابِ أَوْ كَسَادِهِ، مُعْتَمِداً فِي دِرَاسَتِهِ عَلَى أَكْبَرِ قَدْرٍ مِنَ الْبَيَانَاتِ الإِحْصَائِيَّةِ (...).

ثُمَّ يَنْتَهِي هَذَا الْمَنْهَجُ أَخِيراً إِلَى دِرَاسَةِ الاسْتِهْلاَكِ الأَدَبِيِّ أَوِ الْقِرَاءَةِ وَأَنْوَاعِهَا وَظُرُوفِهَا، مُبْتَدِئاً بِالْجُمْهُورِ وَافْتِرَاضِهِ الضَّرُورِيِّ عِنْدَ الْكُتَّابِ وَكَيْفَ يَتَبَلْوَرُ فِي جُمْهُورٍ حَقِيقِيٍّ، وَمَا يَفْرِضُهُ ذَلِكَ عَادَةً عَلَى الْكُتَّابِ مِنْ مَوَاقِفَ،

1 – انظـر : Escarpit, Robert, Sociologia de la literatura. Trad. Argentina, 1962.

وَمُحَلِّلاً مَعَايِيــرَ النَّجَاحِ الاقْتِصَادِيِّ وَالنَّجَاحِ الأَدَبِيِّ الَّذِي قَدْ يَتَجَاوَزُ حُدُودَ الْمَكَانِ بِالتَّرْجَمَةِ إِلَى لُغَاتٍ أُخْرَى، وَحُدُودَ الزَّمَانِ بِالْبَقَاءِ وَالْخُلُودِ.

وَهُنَا يُمْكِنُ التَّرْكِيزُ عَلَى قَضَايَا التَّذَوُّقِ الْفَنِّيِّ وَطَبِيعَتِهِ الْفَرْدِيَّةِ أَوِ الاجْتِمَاعِيَّةِ مِمَّا يُتِيحُ الْفُرْصَةَ لِدِرَاسَةِ عَلاَقَةِ الظَّوَاهِرِ الْجَمَالِيَّةِ بِالطَّابَعِ الاجْتِمَاعِيِّ لِلأَدَبِ [1].

وَيَصُوغُ "غُولْدْمَان"، نَظَرِيَّتَهُ فِي اجْتِمَاعِيَّةِ الإِبْدَاعِ الْفَنِّيِّ فِي إِطَارِ الْقَوَانِيــنِ الْعَامَّةِ، فَكَمَا أَنَّهُ لاَ يُمْكِنُ الْفَصْلُ بَيْنَ التَّارِيخِ وَعِلْمِ الاجْتِمَاعِ كَذَلِكَ لاَ يُمْكِنُ الْفَصْلُ الْجِذْرِيُّ بَيْنَ الْقَوَانِينِ الأَسَاسِيَّةِ الَّتِي تُسَيْطِرُ عَلَى السُّلُوكِ الإِبْدَاعِيِّ فِي الْمَجَالِ الثَّقَافِيِّ وَبَيْنَ تِلْكَ الَّتِي تَتَحَكَّمُ فِي السُّلُوكِ الْيَوْمِيِّ لِكُلِّ إِنْسَانٍ فِي الْحَيَاةِ اجْتِمَاعِيًّا وَاقْتِصَادِيًّا. (...).

عَلَى أَنَّ هُنَاكَ فِكْرَتَيْنِ جَوْهَرِيَّتَيْنِ يَنْبَغِي أَنْ نُوَضِّحَهُمَا قَبْلَ أَنْ نَمْضِيَ فِي تَتَبُّعِ مَذْهَبِ "غُولْدْمَان" : الْفِكْرَةُ الأُولَى هِيَ "الْبِنْيَةُ الدَّالَّةُ" وَالثَّانِيَةُ "رُؤْيَةُ الْعَالَمِ" إِذْ أَنَّهُ يَتَوَقَّفُ عَلَى فَهْمِهِمَا إِدْرَاكُ الْمَحَاوِرِ الَّتِي تَدُورُ عَلَيْهَا نَظَرِيَّتُهُ الْخَلاَّقَةُ.

أَمَّا الْبِنْيَةُ فَيَتَّبِعُ " غُولْدَمَانْ" فِي تَعْرِيفِهَا مَبْدَئِيّاً الْخُطُوطَ الْعَامَّةَ الَّتِي وَضَعَهَا "جَانْ بْيَاجِيهْ" إِذْ يَقُولُ : «تُوجَدُ بِنْيَةٌ مَا عِنْدَمَا تَجْتَمِعُ بَعْضُ الْعَنَاصِرِ فِي وَحْدَةٍ شَامِلَةٍ، تَتَمَيَّزُ بِخَصَائِصَ مُحَدَّدَةٍ لِمَجْمُوعِهَا، بِحَيْثُ تَتَوَقَّفُ هَذِهِ الْعَنَاصِرُ – جُزْئِيّاً أَوْ كُلِّيّاً – عَلَى مُمَيِّزَاتِ الْوَحْدَةِ الشَّامِلَةِ»[1].

وَعَلَى هَذَا يَرَى "غُولْدَمَانْ" أَنَّ هُنَاكَ فَرْضاً أَسَاسِيًّا تَتَرَتَّبُ عَلَيْهِ نَتَائِجُ هَامَّةٌ فِي اجْتِمَاعِيَّةِ الأَدَبِ وَهُوَ أَنَّ الأَعْمَالَ الإِنْسَانِيَّةَ تَتَمَيَّزُ دَائِماً بِخَاصِّيَّةٍ كُبْرَى وَهِيَ أَنَّهَا أَبْنِيَةٌ دَالَّةٌ لاَ يُمْكِنُ فَهْمُهَا وَلاَ شَرْحُهَا إِلاَّ مِنْ خِلاَلِ الدِّرَاسَةِ التَّوْلِيدِيَّةِ، وَأَنَّهُ لاَ يُمْكِنُ الْفَصْلُ بَيْنَ عَمَلِيَّتَيْ الْفَهْمِ وَالتَّفْسِيرِ فِي أَيِّ بَحْثٍ إِيــجَابِيٍّ لِهَذِهِ الأَعْمَالِ.(...).

أَمَّا الْفِكْرَةُ الثَّانِيَةُ فَهِيَ رُؤْيَةُ الْعَالَمِ وَطَابَعُهَا الاجْتِمَاعِيُّ الطَّبَقِيُّ، فَكُلُّ إِنْسَانٍ يَنْزَعُ إِلَى أَنْ يَجْعَلَ مِنْ تَفْكِيرِهِ وَعَوَاطِفِهِ وَسُلُوكِهِ وَحْدَةً تَرْكِيبِيَّةً مُتَمَاسِكَةً ذَاتَ مَعْنًى، وَفِي هَذَا الإِطَارِ فَإِنَّ الإِبْدَاعَ الثَّقَافِيَّ – سَوَاءٌ كَانَ دِينِيّاً أَمْ فَلْسَفِيّاً أَمْ أَدَبِيّاً – يُمَثِّلُ نَمَطاً مِنَ السُّلُوكِ الْمُتَمَيِّزِ بِقَدْرِ مَا يُحَقِّقُ فِي مَجَالٍ خَاصٍّ هَذِهِ الْوَحْدَةَ التَّرْكِيبِيَّةَ الْمُتَمَاسِكَةَ ذَاتَ الْمَغْزَى، أَيْ بِقَدْرِ مَا يَقْتَرِبُ مِنَ الْهَدَفِ الَّذِي يَنْحُو إِلَيْهِ أَعْضَاءُ قِطَاعٍ اجْتِمَاعِيٍّ مُحَدَّدٍ.

فَانْتِمَاءُ الْفَرْدِ لِقِطَاعٍ اجْتِمَاعِيٍّ مَا لَهُ آثَارُهُ الْبَعِيدَةُ عَلَى تَفْكِيرِهِ وَعَوَاطِفِهِ وَسُلُوكِهِ دَاخِلَ الإِطَارِ الاجْتِمَاعِيِّ الشَّامِلِ، فَإِذَا كَانَ هَذَا الْفَرْدُ يَنْتَمِي إِلَى قِطَاعَاتٍ اجْتِمَاعِيَّةٍ مُتَعَدِّدَةٍ فَإِنَّهُ يُمَثِّلُ فِي مَجْمُوعِهِ حِينَئِذٍ خَلِيطاً ضَعِيفَ التَّمَاسُكِ، وَمِنْ هُنَا تَبْرُزُ صُعُوبَةُ دِرَاسَةِ الضَّمِيرِ الْفَرْدِيِّ لِمَا يَتَمَيَّزُ بِهِ مِنْ تَعَقُّدٍ وَتَشَابُكٍ، بَيْنَمَا عَلَى الْعَكْسِ مِنْ ذَلِكَ نَجِدُ أَنَّ دِرَاسَةَ الضَّمِيرِ الْجَمَاعِيِّ لِقِطَاعٍ مُعَيَّنٍ أَسْهَلُ بِكَثِيرٍ، إِذْ أَنَّ الْفَوَارِقَ الْفَرْدِيَّةَ النَّاجِمَةَ مِنْ انْتِمَاءِ كُلِّ فَرْدٍ إِلَى عِدَّةِ قِطَاعَاتٍ اجْتِمَاعِيَّةٍ سُرْعَانَ مَا تُلْغَى فِي هَذِهِ الْحَالَةِ الأَخِيــرَةِ. (...).

مِنْ هُنَا فَإِنَّ الْعَمَلَ الْفَنِّيَّ الْعَظِيمَ لاَ يُعَبِّرُ عَنْ رَأْيِ الْكَاتِبِ وَإِنَّمَا عَنْ رُؤْيَتِهِ لِلْعَالَمِ بِشِقَّيْهَا الْجَمَاعِيِّ وَالْفَرْدِيِّ،

1 – انظــر : Piaget, Jean, logique et équilibre, Trad. Tomo II, p : 34.



وَهُوَ يُعْتَبَرُ مَظْهَرَ الْوَعْيِ الْجَمَالِيِّ الَّذِي يَصِلُ فِي الْأَدَبِ إِلَى أَقْصَى دَرَجَةٍ مِنَ الْوُضُوحِ الذِّهْنِيِّ وَالْعَيْنِيِّ فِي ضَمِيرِ الْمُفَكِّرِ أَوِ الشَّاعِرِ.

لِهَذَا فَإِنَّ عَلَى النَّاقِدِ عِنْدَ بَحْثِهِ عَنْ هَذِهِ الرُّؤْيَةِ فِي نَصٍّ مُحَدَّدٍ أَنْ يُرَكِّزَ عَلَى :

(أ) الْعَنَاصِرِ الْجَوْهَرِيَّةِ فِي الْعَمَلِ الْمَدْرُوسِ.

(ب) دَلَالَةِ الْعَنَاصِرِ الثَّانَوِيَّةِ فِي مَجْمُوعِهِ.

وَلَا يَنْبَغِي لَهُ أَنْ يَقِفَ عِنْدَ الْمُسْتَوَى الْفِكْرِيِّ فِي دِرَاسَتِهِ لِرُؤْيَةِ الْعَالَمِ بَلْ لَا بُدَّ لَهُ مِنْ دِرَاسَةِ مُكَوِّنَاتِهَا الْمُتَعَدِّدَةِ ذَاتِ الصِّبْغَةِ الْعَاطِفِيَّةِ أَيْضاً بَحْثاً عَنِ الْأَسْبَابِ الِاجْتِمَاعِيَّةِ وَالْفَرْدِيَّةِ الَّتِي أَدَّتْ إِلَى التَّعْبِيرِ عَنْ هَيْكَلِهَا الْعَامِّ بِالذَّاتِ وَفِي هَذَا الْمَكَانِ وَالزَّمَانِ الْمُحَدَّدَيْنِ وَبِتِلْكَ الطَّرِيقَةِ الْخَاصَّةِ الْمُتَمَيِّزَةِ.

وَيَتْبَعُ الْبَاحِثُ مَرَاحِلَ التَّحْلِيلِ الْبِنَائِيِّ التَّالِيَةَ :

الْمَرْحَلَةُ الْأُولَى هِيَ الْفَهْمُ، وَعَلَى أَسَاسِ أَنَّ فَهْمَ الْعَمَلِ الْأَدَبِيِّ إِنَّمَا هُوَ عَمَلِيَّةٌ عَقْلِيَّةٌ بَحْتَةٌ يَنْبَغِي أَلَّا تَخْتَلِطَ بِالِامْتِزَاجِ الْوِجْدَانِيِّ السَّلْبِيِّ أَوِ الْعُثُورِ عَلَى النَّفْسِ مِنْ خِلَالِ النَّصِّ بِتَلَاقِي الْأَرْوَاحِ الَّتِي تَعْزِفُ عَلَى نَفْسِ الْوَتَرِ، وَإِذَا كَانَ لَا مَفَرَّ مِنْ تَدَخُّلِ بَعْضِ الْعَوَامِلِ الْعَاطِفِيَّةِ الَّتِي تَدْعُونَا لِأَنْ نَأْخُذَهَا فِي اعْتِبَارِنَا فَلَا بُدَّ مِنْ مُقَاوَمَةِ هَذِهِ النَّزْعَةِ مَتَى اتَّخَذْنَا مَوْقِفَ التَّحْلِيلِ الْعِلْمِيِّ.

وَكَمَا أَشَرْنَا مِنْ قَبْلُ فَإِنَّ نُقْطَةَ الِانْطِلَاقِ هِيَ النَّصُّ نَفْسُهُ الَّذِي يُقَدِّمُ لَنَا مَجْمُوعَةً مِنَ الْبَيَانَاتِ، وَأَوَّلُ مَا نَدْرُسُهُ مِنَ النَّصِّ هُوَ : مَا هِيَ الْعَنَاصِرُ ذَاتُ الدَّلَالَةِ فِيهِ ؟ وَمَا مَدَى دَلَالَتِهَا ؟ وَإِلَى أَيِّ حَدٍّ تُمَثِّلُ بِنْيَةً مُتَمَاسِكَةً ؟ وَبِالتَّالِي : مَا هِيَ الْعَنَاصِرُ الْأُخْرَى الَّتِي يُمْكِنُ رَفْضُهَا لِتَنَاقُضِهَا أَوْ سَطْحِيَّتِهَا ؟ وَلَاشَكَّ أَنَّهُ يَنْبَغِي أَنْ يَكُونَ النَّصُّ الَّذِي نُخْضِعُهُ لِهَذِهِ الدِّرَاسَةِ مِنَ الْوُضُوحِ وَالسَّعَةِ بِحَيْثُ لَا يَسْمَحُ بِتَنَاقُضِ التَّفْسِيرَاتِ الْبِنَائِيَّةِ، وَيَجِبُ عِنْدَئِذٍ – كَمَا قُلْنَا – أَلَّا نَنْقُصَ مِنْهُ أَوْ نَزِيدَ عَلَيْهِ، وَلَا أَنْ نُحَاوِلَ الْبَرْهَنَةَ مِنْ خِلَالِهِ عَلَى افْتِرَاضٍ مُسْبَقٍ لَدَيْنَا (...).

إِلَى هُنَا وَنَحْنُ فِي مَرْحَلَةِ الْفَهْمِ الَّتِي تَرْتَبِطُ عَادَةً بِالْمَرْحَلَةِ التَّالِيَةِ لَهَا وَهِيَ :

مَرْحَلَةُ الشَّرْحِ، وَبِالرُّغْمِ مِنِ اخْتِلَافِ مَجَالِهَا نَظَرِيّاً عَنِ الْمَرْحَلَةِ الْأُولَى إِلَّا أَنَّهَا فِي الْوَاقِعِ تَمْتَزِجُ مَعَهَا فِي عَمَلِيَّةٍ وَاحِدَةٍ، فَإِذَا كَانَ الْفَهْمُ يُمَيِّزُ الْبِنْيَةَ الدَّالَّةَ لِلْعَمَلِ الْأَدَبِيِّ فَإِنَّ الشَّرْحَ يَشْمَلُ إِدْرَاجَ هَذِهِ الْبِنْيَةِ فِي أُخْرَى أَكْبَرَ مِنْهَا تَكْشِفُ عَنْ كَيْفِيَّةِ تَوَلُّدِهَا. وَيَرْتَبِطُ الشَّرْحُ بِالْوَاقِعِ الْخَارِجِيِّ مُتَجَاوِزاً الْعَمَلَ الْأَدَبِيَّ الْخَاضِعَ لِلتَّحْلِيلِ، إِذْ أَنَّهُ يَبْحَثُ عَنْ أَبْنِيَةٍ مُشَابِهَةٍ لِلْبِنَاءِ الَّذِي يَتَمَثَّلُ فِي النَّصِّ، وَمِنَ الْمَأْلُوفِ أَنْ يَشْمَلَ هَذَا الْوَاقِعُ الْخَارِجِيُّ الْحَيَاةَ النَّفْسِيَّةَ لِلْمُؤَلِّفِ وَرُؤْيَتَهُ لِلْعَالَمِ الَّذِي تُشَارِكُهُ فِيهَا فِئَةٌ اجْتِمَاعِيَّةٌ مُحَدَّدَةٌ (...)، وَلَكِنَّ النَّاقِدَ لَا يَنْبَغِي لَهُ أَنْ يَكْتَفِيَ بِالْوُصُولِ إِلَى تَحْدِيدِ هَذِهِ الرُّؤْيَةِ بَلْ عَلَيْهِ أَنْ يَدْرُسَ الْأَسْبَابَ الشَّخْصِيَّةَ وَالْفَنِّيَّةَ الَّتِي جَعَلَتِ التَّعْبِيرَ عَنْ هَذِهِ الرُّؤْيَةِ يَتِمُّ بِتِلْكَ الطَّرِيقَةِ بِالذَّاتِ دُونَ سِوَاهَا مِنْ وَسَائِلِ التَّعْبِيرِ الْفَنِّيَّةِ.

◉ منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. منشورات دار الآفاق الجديدة – بيروت. الطبعة الثالثة 1986.ص : 220 - 241. (بتصرف).

ب- الأسئلة :

اكتب موضوعا إنشائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص، مستثمرا مختلف مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطـــالب التالية :

- تأطير النص ضمن تطور المناهج النقدية الحديثة، مع وضع فرضية لقراءته.
- تحديد القضية النقدية التي يطرحها النص، والعناصر المكونة لها.
- إبراز خصائص المنهج الاجتماعي من خلال النص.
- الإشارة إلى الوسائل المختلفة التي اعتمدها الكاتب في معالجة هذه القضية.
- تركيب نتائج التحليل، وإبداء الرأي الشخصي حول القضية المطروحة.

تحليـــل النص

يعتبر المنهج الاجتماعي من المناهج الأساسية في الدراسات الأدبية والنقدية. والحديث عن هذا المنهج لا يتم إلا باستحضار مجموعة من المصادر المعرفية التي تضافرت كلها لتشكيل ملامحه، وتحديد رؤيته، وصياغة مفاهيمه في دراسة الإبداع الأدبي، كالفلسفة المادية، والتيار الواقعي، والفكر الاشتراكي الماركسي، وعلم الاجتماع ...وقد مرّ هذا المنهج بمجموعة من المراحل والاتجاهات ابتدأت بظهور كتاب مدام دوستايل "الأدب في علاقته بالمؤسسات الاجتماعية"، ثم تطورت بظهور "التيار الجدلي" بريادة لوكاتش، وبعده بظهور "علم اجتماع الأدب" على يد كل من إسكاربيت وغولدمان، وانتهت بظهور "علم اجتماع النص"على يد بيير زيما. ورغم تعدد هذه الاتجاهات والتيارات، فإن القاسم المشترك بينها يبقى هو الواقع بكل مظاهره وتجلياته. ولاشك أن فعالية هذا المنهج في التحليل جعلت كثيرا من الكتاب والنقاد العرب ينجذبون إليه، ويؤلفون حوله كتبا كثيرة تتوزع بين التنظير والتطبيق، ويأتي في طليعة هؤلاء الكاتب والناقد المصري صلاح فضل، خاصة من خلال كتابه "منهج الواقعية في الإبداع الأدبي" الذي اقتطف منه هذا النص.

إنه بمجرد قراءتنا للسطر الأول من النص نستطيع أن نقف على مؤشرين دالين على موضوعه، ويتحدد ذلك في كلمة "منهجان" وعبارة "دراسة اجتماعية الأدب" ؛ فهذان المؤشران يوحيان بأن موضوع النص يتعلق بطرح نظري حول "المنهج الاجتماعي".

إذن، ما هي القضية النقدية التي يطرحها النص ؟ وماهي العناصر المكونة لها ؟ وما هي خصائص المنهج الاجتماعي من خلاله ؟ وما هي الوسائل التي اعتمدها الكاتب في معالجة هذه القضية ؟ وإلى أي حد استطاع أن يقدم لنا تصورا نظريا واضحا حول المنهج الاجتماعي ؟

تتحدد القضية النقدية التي يطرحها النص في إشارة الكاتب إلى وجود منهجين واضحين في دراسة اجتماعية الأدب. وقد تضمنت هذه القضية عنصرين أساسين هما :

- **علم اجتماع الظواهر الأدبية** (من قول الكاتب : أما المنهج الأول ...إلى قوله : ... الطابع الاجتماعي للأدب).

وقد تناول الكاتب في هذا العنصر الموضوع الذي يهتم به علم اجتماع الظواهر الأدبية بريادة إسكاربيت،

ثم المراحل التي يمر بها في دراسة الظاهرة الأدبية، بدءا بمرحلة الإنتاج، ومرورا بمرحلة التسويق، وانتهاء إلى مرحلة الاستهلاك، مع الإشارة إلى مختلف المصطلحات والمفاهيم الموظفة في هذا المنهج.

– علم اجتماع الإبداع الفني (من قول الكاتب : ويصوغ غولدمان ... إلى قوله : ... وسائل التعبير الفنية).

وقد تضمن هذا العنصر كذلك الإشارة إلى الموضوع الذي يهتم به علم اجتماع الإبداع الفني بزعامة غولدمان، ثم المرحلتين الأساسيتين اللتين يعتمدهما في دراسة الظاهرة الأدبية، ابتداء من مرحلة الفهم ووصولا إلى مرحلة الشرح أو التفسير، مع تحديد العلاقة بين هاتين المرحلتين، ومختلف المصطلحات والمفاهيم المرتبطة بهما.

انطلاقا من العنصرين السابقين، يمكن أن نحدد موضوع كل منهج، ومراحله، وجهازه الاصطلاحي في الجدول التالي :

المنهج	علم اجتماع الظواهر الأدبية	علم اجتماع الإبداع الفني في الأدب
موضوعه	دراسة وسائل الاتصال والنشر والتلقي والتأثير.	دراسة الخلق الجمالي في صلته بالمؤلف والمجتمع.
مراحله	– دراسة الأوضاع المختلفة للكاتب باعتباره منتج السلعة الأدبية . – دراسة الجوانب الاجتماعية والاقتصادية الخاصة بتسويق الكتاب. – دراســة الاستهلاك الأدبــي أو القــراءة وأنواعها وظروفها.	– مرحلة الفهم (دراسة المكونات الداخلية للنص، والانتهاء إلى استخلاص البنية الدالة المتحكمة في العمل الأدبي). – مرحلة الشرح أو التفسير (ربط النص بالواقع الخارجي، وبيان رؤية العالم للفئة الاجتماعية التي يعبر عنها المؤلف).
جهازه الاصطلاحي	الإحصاءات، البيانات، الاستفتاءات، الإنتاج، التسويق، الاستهلاك، السلعة الأدبية، الأوضاع الاقتصادية، عملية النشر، ميكانيزم التوزيع، التذوق الفني ...	البنية الدالــة، رؤية العالم، الدراســة، الفهــم، التفسير، الإطار الاجتماعي، الضمير الجماعي، الوعي الجمالي، الفوارق الفردية، الواقع الخارجي، الفئة الاجتماعية...

إن معالجة الكاتب لهذه القضية النقدية، قد استدعت اتباع خطة منهجية وتفسيرية وحجاجية تضافرت فيها الوسائل التالية :

- **القياس الاستنباطي** : وقد انطلق الكاتب بموجبه مبدإ عام، هو "وجود منهجين واضحين في دراسة اجتماعية الأدب"، ثم انتقل بعد ذلك للتدليل على هذا المبدإ بتحديد هذين المنهجين، وإبراز خصائصهما، ومراحلهما في دراسة الظاهرة الأدبية.

- **التعريف** : ونجده بالأساس في تعريف الكاتب لكل منهج، حيث يقول : «الأول يمكن تسمية علم اجتماع الظواهر الأدبية وما يرتبط بها من وسائل الاتصال والنشر والتلقي والتأثير...والثاني يمكن تسمية بعلم الإبداع الفني في الأدب، وموضوعه هو الخلق الجمالي في صلته بالمؤلف والمجتمع...»، كما يعرف "رؤية العالم" بكونها «مظهر الوعي الجمالي الذي يصل في الأدب إلى أقصى درجة من الوضوح الذهني والعيني في ضمير المفكر أو الشاعر».

- **الوصف** : ونستدل عليه بما قاله الكاتب في وصف العمل الفني العظيم، حيث يقول : «من هنا فإن العمل الفني العظيم لا يعبر عن رأي الكاتب وإنما عن رؤيته للعالم بشقيها الجماعي والفردي، وهو يعتبر مظهر الوعي الجمالي الذي يصل في الأدب إلى أقصى درجة من الوضوح الذهني والعيني في ضمير المفكر أو الشاعر».

- **المقارنة** : ويوظفها الكاتب لإظهار الفرق بين مرحلة الفهم ومرحلة التفسير في منهج غولدمان ؛ باعتبار الأولى تركز على داخل النص، بينما تركز الثانية على خارجه، وفي هذا يقول : «فإذا كان الفهم يميز البنية الدالة للعمل الأدبي فإن الشرح يشمل إدراج هذه البنية في أخرى أكبر منها...ويرتبط الشرح بالواقع الخارجي متجاوزا العمل الأدبي الخاضع للتحليل».

- **الاستشهاد** : وفيه يستحضر الكاتب قول "إسكاربيت" بخصوص دراسة علاقة الظواهر الجمالية بالطابع الاجتماعي للأدب، كما يستحضر قول "بياجيه" في تعريفه للبينة الدالة.

وبالإضافة إلى الوسائل السابقة، يتعزز الجانب التفسيري والحجاجي، بحرص الكاتب على تحقيق الترابط بين الجمل والفقرات، وذلك باستعمال مجموعة من وسائل **الاتساق**، أهمها الإحالة التي تكون تارة بواسطة الضمائر (هو، هما، هم، هي، ها ...)، وتارة أخرى بواسطة أسماء الإشارة (هناك، هذا، هنا، تلك، هذه...)، وتارة أخرى بواسطة الأسماء الموصولة (التي، الذي، ما...)، وهناك أيضا الاتساق عن طريق الوصل بأنواعه المتعددة، كالربط التماثلي (الواو، الفاء، ثم، أو، أم، أيْ...)، والربط العكسي (إلا أن، على أن، بينما...)، والربط السببي (إذ، وعلى هذا ، ومن هنا، لهذا، وفي هذا...)، والربط الزمني (من قبل، عندئذ...). ثم هناك كذلك الاتساق المعجمي، سواء القائم منه على التكرار، كتكرار التطابق الذي يتجسد من خلال تكرار الكلمات والعبارات التالية : (علم الاجتماع، المجتمع، الأدب، الدراسة، البنية الدالة، رؤية العالم ...)، أو تكرار الترادف الذي يظهر في الترادفات التالية : (الكتاب = الأدباء / الدراسة = التحليل / الاقتصادية = المادية / الإبداع الثقافي = الإبداع الفني...)، أو القائم منه على التضام، سواء بخلق علاقة تعارض بين عنصرين مثل : (الإنتاج ≠ الاستهلاك / الفردية ≠ الاجتماعية / جزئيا ≠ كليا...)، أو بربط الكل بالجزء، مثل : (منهجان : المنهج الأول، المنهج الثاني / فكرتان : الفكرة الأولى، الفكرة الثانية / مراحل التحليل : المرحلة الأولى، المرحلة الثانية، المرحلة الثالثة).

ولتحقيق قراءة منسجمة للنص، يراهن الكاتب على مدى قدرة القارئ على الفهم والتأويل، وما يرتبط بذلك من عمليات كالحذف، والبناء، والتعميم، ومعرفة السياق، وتوظيف الخبرات السابقة. كما يراهن كذلك على معرفته الخلفية وكيفية انتظامها في ذاكرته على شكل بنيات ذهنية كالأطر، والمدونات، والخطاطات، والسيناريوهات ؛ فهو يفترض مثلا معرفة القارئ بإطار المناهج والأدب، وبسيناريو الدراسة والتحليل، وبمدونة الفهم والشرح...وغيرها من القدرات المعرفية والمهارات المنهجية التي تمكنه من إنجاز قراءة منسجمة للنص.

تأسيسا على ما سبق، نستنتج أن النص يعالج قضية نقدية تتعلق بالحديث عن أبرز منهجين في دراسة اجتماعية الأدب، وهما : علم اجتماع الظواهر الأدبية، وعلم اجتماع الإبداع الفني في الأدب، مع ذكر موضوع كل واحد منهما، ومراحله في دراسة الظاهرة الأدبية، بالإضافة إلى الإشارة إلى مختلف المصطلحات والمفاهيم المرتبطة بهما.

وقد اعتمد الكاتب في معالجة هذه القضية مجموعة من الوسائل المنهجية والتفسيرية والحجاجية، كالطريقة الاستنباطية، والتعريف، والوصف، والمقارنة، والاستشهاد، بالإضافة إلى الحرص على تحقيق الترابط بين الجمل والفقرات عن طريق استعمال مجموعة من أدوات الاتساق كالإحالة بأنواعها المتعددة، والوصل بأشكاله المختلفة، والاتساق المعجمي سواء القائم منه على التكرار، أو القائم منه على التضام. ولتحقيق قراءة منسجمة للنص، فقد راهن الكاتب على قدرة القارئ على الفهم والتأويل، كما راهن على معرفته الخلفية وطريقة انتظامها في ذاكرته على شكل بنيات ذهنية.

وخلاصة القول، فإن الكاتب قد قدم من خلال النص تصورا نظريا واضحا حول الدراسة الاجتماعية للأدب، وهذا يجعل من النص وثيقة هامة يمكن الرجوع إليها لتعزيز الرصيد المعرفي في الموضوع. كما أنه حرص على توضيح الأفكار، ومحاولة الإقناع بصحتها، من خلال توظيف الوسائل المنهجية والتفسيرية والحجاجية المناسبة.

أ ـ النص :

يقول نجيب العوفي في نص بعنوان "مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية" :

مِنَ الْحَقَائِقِ الَّتِي أَصْبَحَتْ ثَابِتَةً فِي الْخِطَابِ النَّقْدِيِّ تَنْظِيراً وَمُمَارَسَةً، أَنَّ صَيْرُورَةَ وَبُنَى الْأَشْكَالِ الْأَدَبِيَّةِ مُتَشَارِطَةٌ وَمُتَرَابِطَةٌ مَعَ صَيْرُورَةِ الْبُنَى وَالْأَشْكَالِ الاجْتِمَاعِيَّةِ، تَشَارُطاً وَتَرَابُطاً لَيْسَا مُبَاشِرَيْنِ وَآلِيَّيْنِ، بِالضَّرُورَةِ، بِحُكْمِ تَمَايُزِ وَاسْتِقْلاَلِ كُلٍّ مِنَ الصَّيْرُورَتَيْنِ عَنِ الْأُخْرَى...انْطِلاَقاً مِنْ هَذِهِ الْبَدْهِيَّةِ، يُمْكِنُ أَنْ نَرْصُدَ التَّحَوُّلاَتِ وَالتَّفَاعُلاَتِ الاجْتِمَاعِيَّةَ وَالْإِيدْيُولُوجِيَّةَ فِي الْمَغْرِبِ، مِنْ خِلاَلِ رَصْدِنَا لِلتَّحَوُّلاَتِ وَالتَّفَاعُلاَتِ الشَّكْلِيَّةِ وَالْبِنْيَوِيَّةِ الَّتِي عَاشَتْهَا الْقِصَّةُ الْقَصِيرَةُ الْمَغْرِبِيَّةُ مُنْذُ وِلاَدَتِهَا فِي مُنْتَصَفِ الْأَرْبَعِينِيَّاتِ مِنَ الْقَرْنِ الْعِشْرِينَ إِلَى الْآنَ. وَسَيَتَعَمَّقُ هَذَا الرَّبْطُ بِالطَّبْعِ بِرَصْدِنَا لِمَضَامِينِ وَحُمُولاَتِ الْبُنَى وَالْأَشْكَالِ. بَلْ إِنَّ ظَاهِرَةَ الْقِصَّةِ الْقَصِيرَةِ، فِي حَدِّ ذَاتِهَا، وَبِغَضِّ الطَّرْفِ عَنْ هَذَا الشَّكْلِ أَوْ ذَاكَ، تُعْتَبَرُ أَنْصَعَ دَلِيلٍ عَلَى التَّحَوُّلِ التَّارِيخِيِّ الَّذِي اعْتَرَى الْمَجْرَى السُّوسْيُو-ثَقَافِيَّ الْمَغْرِبِيَّ، وَأَسْطَعَ تَعْبِيرٍ عَلَى "صَدْمَةِ الْحَدَاثَةِ" الَّتِي تَلَقَّتْهَا الْأَنْتِلْجَنْسِيَا الْمَغْرِبِيَّةُ.

وَمِنْ غَيْرِ حَاجَةٍ لِلدُّخُولِ فِي التَّفَاصِيلِ وَالتَّضَاعِيفِ التَّارِيخِيَّةِ وَالاجْتِمَاعِيَّةِ، نُبَادِرُ إِلَى الْقَوْلِ بِأَنَّ الْقِصَّةَ الْمَغْرِبِيَّةَ تُشَكِّلُ نَاطِقاً فَنِّيّاً رَسْمِيّاً بِاسْمِ الْبُورْجُوَازِيَّةِ الصَّغِيرَةِ، كَمَا شَكَّلَتِ الرِّوَايَةُ الْأُورُوبِّيَّةُ، عَلَى سَبِيلِ الْمِثَالِ، نَاطِقاً فَنِّيّاً رَسْمِيّاً بِاسْمِ الْبُورْجُوَازِيَّةِ الْأُورُوبِّيَّةِ أَوْ مَلْحَمَةً بُورْجُوَازِيَّةً بِتَعْبِيرِ هِيغَلْ. وَلِأَنَّ بُورْجُوَازِيَّتَنَا، كَبِيرَةً كَانَتْ أَمْ مُتَوَسِّطَةً أَمْ صَغِيرَةً، هِيَ بُورْجُوَازِيَّةٌ بِلاَ مَلاَحِمَ. أَيْ بُورْجُوَازِيَّةٌ غَيْرُ بُورْجُوَازِيَّةٍ، فَقَدْ كَانَتِ الْقِصَّةُ الْقَصِيرَةُ هِيَ الشَّكْلَ الْمُطَابِقَ لِمُجْتَمَعِنَا الْمُشَتَّتِ بِحَسَبِ قَوْلِ الْعَرْوِيِّ. وَمَا يَنْسَحِبُ هُنَا عَلَى الْقِصَّةِ الْقَصِيرَةِ الْمَغْرِبِيَّةِ يَنْسَحِبُ أَيْضاً، وَإِلَى حَدٍّ كَبِيرٍ عَلَى الْقِصَّةِ الْعَرَبِيَّةِ الْقَصِيرَةِ قَاطِبَةً. مَعَ مَلْحُوظَةٍ اسْتِثْنَائِيَّةٍ تَتَعَلَّقُ هُنَا بِمِصْرَ خَاصَّةً، حَيْثُ شَهِدَتْ فِيهَا الرِّوَايَةُ انْتِعَاشاً مَلْمُوساً بِالْقِيَاسِ إِلَى بَقِيَّةِ الْأَقْطَارِ الْعَرَبِيَّةِ، وَكَانَتْ وِلاَدَةُ الْقِصَّةِ الْقَصِيرَةِ فِيهَا عَلَى يَدِ الْمَدْرَسَةِ الْحَدِيثَةِ، مُزَامِنَةً لِوِلاَدَةِ أَوَّلِ رِوَايَةٍ مِصْرِيَّةٍ (زَيْنَب). رُبَّمَا لِأَنَّ الْبُورْجُوَازِيَّةَ هُنَاكَ كَانَتْ أَصْلَبَ عُوداً، وَأَكْثَرَ حِنْكَةً، بِالْمُقَارَنَةِ مَعَ غَيْرِهَا.

نَعْتَبِرُ إِذَنْ وَتَأْسِيساً عَلَى مَا سَبَقَ، أَنَّ تَطَوُّرَ الْقِصَّةِ الْقَصِيرَةِ الْمَغْرِبِيَّةِ مُتَوَاشِجٌ وَمُتَفَاعِلٌ مَعَ تَطَوُّرِ الْبُورْجُوَازِيَّةِ الصَّغِيرَةِ، وَبِالتَّالِي مُتَوَاشِجٌ وَمُتَفَاعِلٌ مَعَ تَطَوُّرِ الْأَحْدَاثِ وَالْمَخَاضَاتِ مُنْذُ سَنَوَاتِ الاسْتِعْمَارِ الْعِجَافِ، الَّتِي اتَّسَمَتْ بِالْبَحْثِ عَنِ الْهُوِيَّةِ الْوَطَنِيَّةِ، إِلَى سَنَوَاتِ الاسْتِقْلاَلِ الَّتِي اتَّسَمَتْ بِالْبَحْثِ عَنِ الْهُوِيَّةِ الاجْتِمَاعِيَّةِ. وَلَئِنْ اعْتَبَرَ الْأُسْتَاذُ مُحَمَّدٌ بَرَّادَةُ، أَنَّ السُّؤَالَ الْمَرْكَزِيَّ الَّذِي يَنُوءُ بِثِقْلِهِ رَاهِناً عَلَى الْأَدَبِ الْعَرَبِيِّ، بِعَامَّةٍ، وَالْقِصَّةِ الْقَصِيرَةِ بِخَاصَّةٍ، هُوَ ضَرُورَةُ تَحْدِيدِ مَسْقَطِ الرَّأْسِ (مَسْقَطِ الرَّأْسِ الضَّارِبِ بِجُذُورِهِ فِي الْمَاضِي، وَالْمُمْتَدِّ مِنْ خِلاَلِ اسْتِيحَاءِ وَاسْتِيعَابِ الْوَاقِعِ الرَّاهِنِ، إِلَى مُسْتَقْبَلٍ مُغَايِرٍ لِلْمَاضِي وَلِلْحَاضِرِ..)، فَلِأَنَّهُ السُّؤَالُ الْمَرْكَزِيُّ الَّذِي يَنُوءُ بِثِقْلِهِ عَلَى ضَمِيرِ الْبُورْجُوَازِيَّةِ الصَّغِيرَةِ بِعَامَّةٍ، وَعَلَى ضَمِيرِ الْفِئَةِ الْوَاعِيَةِ وَالْمُسْتَنِيرَةِ مِنْهَا بِخَاصَّةٍ، هَذِهِ الْفِئَةُ الَّتِي شَخَصَتْ عَلَى مَسْرَحِ الْأَحْدَاثِ، وَبِامْتِيَازٍ،

التَّجْرِبَةَ السِّيزِيفِيَّةَ، مِنْ حَيْثُ أَخْفَقَتْ، إلاَّ فِيمَا نَدَرَ، فِي تَشْخِيص التَّجْرِبَة الْيَرُومِيُّومِيَّة، فِي الْوَاقِعِ كَمَا فِي الْإِبْدَاعِ. وَهَذَا السُّؤَالُ/الْإِشْكَالُ، سَتَنُوءُ بِه الْقِصَّةُ الْقَصِيرَةُ الْمَغْرِبِيَّةُ بِشَكْلٍ مُضَاعَفٍ. أَيْ عَلَى مُسْتَوَى الْوَاقِعِ/الْمَرْجِعِ، وَعَلَى مُسْتَوَى الْوَاقِعِ/النَّصِّ. عَلَى مُسْتَوَى السِّيَاسَةِ وَعَلَى مُسْتَوَى الْكِتَابَةِ. خُصُوصاً وَأَنَّ الْقَصَّاصِين الْمَغَارِبَةَ يُمَثِّلُونَ، بِحَقٍّ، جِيلاً بِلاَ أَسَاتِذَة، إِذَا شِئْنَا أَنْ نَسْتَعِيرَ الْعِبَارَةَ الْمَشْهُورَةَ الَّتِي أَطْلَقَهَا الْقَاصُّ الْمِصْرِيُّ مُحَمَّدٌ حَافِظٌ رَجَبُ عَلَى جِيلِه.

◎ مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية. المركز الثقافي العربي. بيروت/الدار البيضاء. الطبعة الأولى 1987. ص : 657 - 659 (بتصرف).

ب. الأسئلة:

اكتب موضوعا إنشائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص النقدي، موظفا مختلف مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مسترشدا بالمطـــالب التالية :

- صياغة تمهيد مناسب للنص، مع وضع فرضية لقراءته.
- تلخيص مركز لأهم الأفكار التي تضمنها النص.
- رصد مختلف المصطلحات والمفاهيم المرتبطة بالمنهج الاجتماعي. وترتيبها وفق حقول دلالية مع إبراز العلاقات القائمة بينها.
- بيان المنهجية التي اتبعها الناقد في بناء النص، مع تتبع مختلف الأساليب الحجاجية والروابط اللغوية الموظفة في معالجة أفكاره.
- تركيب مركز لمعطيات التحليل، ومناقشة رأي الكاتب فيما يتعلق بالعلاقة بين الأدب والواقع.

تحليـــل النص

يعتبر المنهج الاجتماعي من أبرز المناهج النقدية في مقاربة الظواهر الأدبية، وهو منهج تولد عن المنهج التاريخي، وقام على فكرة أساسية مفادها أن الأدب تعبير عن الوعي الاجتماعي. وعن الواقع وإشكالياته، وقضاياه. وقد ساهمت مجموعة من الروافد الفكرية والفلسفية في انبثاق هذا المنهج. أهمها : الفلسفة المادية، التي اعتبرت الحقيقة وليدة التجربة الحسية، والواقعية الاشتراكية التي نادى بها كارل ماركس وأتباعه، والتي تأسست على مقولة الصراع الطبقي، فضلا عن علم الاجتماع الذي يهتم بخصائص المجتمعات البشرية وعلاقاتها....وقد تبنى هذا المنهج عدة نقاد غربيين من أمثال مدام دوستايل، وإسكاربيت، ولوكاتش، وغولدمان. وبير زيما...أما من النقاد العرب فيمكن أن نذكر : محمود أمين العالم، وصلاح فضل، وإدريس الناقوري، وأحمد المديني، وطبعا، نجيب العوفي صاحب هذا النص الذي يحمل عنوان "مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية".

يوحي العنوان السابق بوجود علاقة بين الأدب والواقع، وهذا مؤشر يجعلنا نفترض بأن الناقد يوظف المنهج الاجتماعي في مقاربة الظاهرة الأدبية.

إذن، ما هي القضية النقدية التي يطرحها النص ؟ وما هي أهم المصطلحات والمفاهيم المؤطرة لها ؟ وما هي المنهجية المتبعة، والأساليب الحجاجية المعتمدة في معالجتها ؟ وإلى أي حد استطاع الناقد أن يقيم علاقة بين الأدب والواقع من خلال تطبيقه للمنهج الاجتماعي في دراسته للقصة المغربية القصيرة ؟

ينطلق الناقد في هذا النص من مسلمة أساسية مفادها أن هناك علاقة تلازمية بين تطور الأشكال الأدبية، والتطورات والتحولات الاجتماعية. وينطبق هذا على الأدب المغربي الذي ارتبط ظهور القصة القصيرة فيه في منتصف الأربعينيات من القرن العشرين بالبورجوازية الصغيرة، كما ارتبط ظهور الرواية الأوروبية بظهور البورجوازية الأوروبية.

ومن هنا أكد الناقد أن تطور القصة القصيرة المغربية ظل رهينا بتطور الأحداث والتفاعلات الاجتماعية التي عرفها المغرب منذ سنوات الاستعمار إلى سنوات الاستقلال.

ويرى الناقد أن السؤال المركزي الملح على الساحة الأدبية العربية بعامة، والقصة القصيرة بخاصة هو تحديد مسقط الرأس، أي البحث عن هوية وأصول وبدايات هذا الفن الأدبي، من خلال رصد تفاعلاته مع التراث ومع القصة القصيرة الغربية، هذا السؤال الملح اعتبره الناقد انعكاسا لسؤال اجتماعي ناء بثقله على ضمير البورجوازية المغربية الصغيرة، وهو البحث عن الهوية قصد استيعاب الواقع الراهن واستشراف مستقبل مغاير للماضي، ولعل هذا ما جعل هذه الفئة – خاصة المستنيرة منها – تخوض تجربة سيزيفية (نسبة إلى سيزيف رمز العذاب في الأسطورة الإغريقية)، بعد أن فشلت في تشخيص التجربة البروميثوسية (نسبة إلى بروميثيوس رمز التضحية في هذه الأسطورة).

لقد وظف الناقد مصطلحات ومفاهيم ينتمي بعضها للحقل الاجتماعي – التاريخي، وبعضها الآخر للحقل الأدبي. فبالنسبة للحقل الأول، يمكن تحديد مصطلحاته ومفاهيمه، مع بيان دلالاتها في الجدول التالي :

المصطلحات والمفاهيم الاجتماعية – التاريخية	دلالاتـــــــــها
البنى والأشكال الاجتماعية	يقصد بها مختلف الفئات والطبقات المشكلة للمجتمع، والتي تشكل كل منها طبقة متجانسة متداخلة المصالح موحدة الطموحات والأهداف.
التفاعلات الاجتماعية	كل ما يعتري المجتمع من أحداث ووقائع تاريخية وسياسية واجتماعية تتداخل فيما بينها لتؤثر على تطور المجتمع وتحولاته.
التفاعلات الإيديولوجية	الإيديولوجيا هي مجموعة الأفكار والميولات والتطلعات التي توجه أعمال طبقة اجتماعية معينة، وتجعلها تدافع من خلالها عن مشروعيتها وهويتها، وبتفاعل مختلف إيديولوجيات الطبقات الاجتماعية، تتشكل التطورات والأحداث التاريخية والاجتماعية.
المجرى السوسيو- ثقافي	يقصد به تداخل وتقاطع البنيات الثقافية للمجتمع مع البنيات الاجتماعية، قصد توجيه التطورات والتفاعلات التي تعتري المجتمع.
البورجوازية	طبقة اجتماعية متوسطة من سكان المدن، ومن أصحاب التجارة والمهن الحرة. ازدهرت في القرن التاسع عشر بأوروبا، وكانت السبب الرئيسي في ظهور النظام الرأسمالي الذي وضع نهاية للنظام الإقطاعي السابق. وقد دخل هذا المصطلح إلى الثقافة العربية في العقد الثالث من القرن العشرين، وأصبح يعني، بالإضافة إلى الفئة السابقة، فئة المثقفين الواعين والمتنورين.

الأنتلجنسيا	مصطلح أطلقه الروس على المثقفين قبل ثورة 1917. والشيوعيون يستخدمونه الآن لوصف الطبقات المثقفة البورجوازية في الدول الرأسمالية.
الأربعينيات من القرن العشرين	دلت في سياق النص على حقبة زمنية من تاريخ المغرب، اشتدت فيها المقاومة ضد الاستعمار الفرنسي، وأهمها ما عرف في التاريخ المغربي بثورة الملك والشعب، وتقديم وثيقة المطالبة بالاستقلال.
سنوات الاستعمار	المقصود بها السنوات التي استعمر فيها الفرنسيون المغرب. والتي امتدت من سنة 1912 إلى 1956.
سنوات الاستقلال	هي الحقبة التاريخية التي حصل فيها المغرب على استقلاله، أي سنة 1956 وما بعدها.
الفئة الواعية المستنيرة	الطبقة المثقفة التي كانت تنطق باسم البورجوازية الصغيرة، والتي ظلت تنادي بالاستقلال والتغيير.

أما بالنسبة للحقل الثاني، فنعرض مصطلحاته ومفاهيمه، والدلالات المرتبطة بها في الجدول التالي :

المصطلحات والمفاهيم الأدبية	دلالاتـــــها
التفاعلات الشكلية والبنيوية	يقصد بالشكل والبنية نظام التحولات والتفاعلات الذي يوجه عناصر متآلفة ضمن نسق محدد، بحيث إن كل تغيير يمس عنصرا من العناصر يؤثر على النسق أو البنية ككل، وهكذا يمكن اعتبارُ بنية القصة القصيرة مثلا نظاما من التفاعلات التي تربط كل عناصرها من أحداث وشخصيات وحبكة وزمان ومكان....إلخ.
القصة القصيرة	جنس أدبي ينتمي إلى نمط السرد، ويتسم بقصره، واعتماده على : وحدة الأثر والانطباع، ووحدة الحدث، واتساق التصميم....
المدرسة الحديثة	يقصد بها في النص، الحركة التجديدية التي عرفها الأدب العربي، مع بداية القرن العشرين خاصة فيما يتعلق بظهور أشكال أدبية جديدة كالرواية والقصة القصيرة...
ملحمة بورجوازية	الملحمة جنس أدبي قديم يعتمد على السرد الشعري لوقائع تاريخية وأسطورية، وتتسم بطولها وتعدد أحداثها وشخصياتها، ومن أشهر الملاحم، نذكر الملحمتين اليونانيتين : الإلياذة والأوديسة، لكن المقصود بالملحمة البورجوازية هنا هو التعبير عن بطولات ونضالات وتطلعات البورجوازية الأوروبية من خلال الرواية التي اعتبرت الوريث الشرعي للملاحم القديمة.

والعلاقة بين الحقل الاجتماعي، التاريخي، والحقل الأدبي هي علاقة تلازم وتشارط بحيث يؤكد الناقد أن البنى والأشكال والتفاعلات الاجتماعية والتاريخية، هي التي توجه، وتؤثر على البنى والأشكال الأدبية، بل إن القصة القصيرة – في نظره – في الأدب العربي عموما، والأدب المغربي خاصة، ظهرت لتعبر عن حالة التشتت التي عرفها المجتمع العربي خلال سنوات الاستعمار، وكانت الشكل الملائم والمطابق لهذا التشتت، والتعبير عن تطلعات البورجوازية الصغيرة، وقد أكد الكاتب هذا بقولته الدالة : «إن تطور القصة القصيرة متواشج ومتفاعل مع تطور البورجوازية الصغيرة، وبالتالي متواشج ومتفاعل مع تطور الأحداث والمخاضات، منذ سنوات الاستعمار العجاف، التي اتسمت بالبحث عن الهوية الوطنية، إلى سنوات الاستقلال التي اتسمت بالبحث عن الهوية الاجتماعية».

أما عن المنهجية التي سلكها الناقد في هذا النص، فمن الواضح أنها اتخذت شكلا استنباطيا، حيث انطلق في البداية من تأكيد الفرضية التي سيدافع عنها، وهي تشارط وترابط كل من الأشكال والبنى الأدبية، مع البنى والأشكال الاجتماعية.، لينتقل بعد ذلك إلى تحليل جزئيات وعناصر هذه الفرضية، والبرهنة عليها من خلال استعمال أساليب حجاجية مختلفة : أهمها المقارنة، كالمقارنة بين البورجوازية الأوربية، والبورجوازية المغربية، واعتبار الرواية ناطقا رسميا باسم الأولى، والقصة القصيرة ناطقا رسميا باسم الثانية. كما استشهد بأقول جملة من المفكرين والأدباء، كالاستشهاد بقول هيغل بأن الرواية هي ملحمة بورجوازية، واستشهاده بقول محمد برادة الذي رأى أن السؤال المركزي المهيمن على الأدب العربي، هو تحديد مسقط الرأس، فضلا عن استشهاده بقول القاص المصري محمد حافظ رجب في اعتبار القصاصين المغاربة يمثلون جيلا بلا أساتذة.

كما وظف الناقد روابط لغوية مختلفة حققت للنص اتساقه، وساهمت في تقوية الجانب الحجاجي، ومنها روابط إحالية نصية، مثل : الضمائر : (نا الدالة على الجماعة، وضمير الغائب.)، وأسماء الإشارة : (هذا، هذه ، هنا)، وروابط إحالية مقامية مثل قول الكاتب : (بورجوازيتنا، نعتبر...)، والتي أحالت على عناصر خارج النص هي الكاتب، والجماعة التي ينتمي إليها. ومن أساليب الاتساق أيضا حضرت روابط منطقية، مثل : (لأن، بحكم، إذن، تأسيسا على ما سبق، ولئن)، وأخرى أفادت الربط التماثلي مثل : (واو العطف، مع، أي، كما، وما ينسحب على...ينسحب أيضا..)، فضلا عن التكرار المعجمي الذي قام بدور بارز في تماسك النص واتساقه، حيث وجدنا كلمات ومفاهيم تتكرر على امتداد النص من قبيل : (البنى والأشكال، الاجتماعية، بورجوازية، البورجوازية الصغيرة، القصة القصيرة...).

ونلاحظ أن الناقد قد راهن على القارئ، لتحقيق انسجام النص المتعلق بالخطاب ككل، ومن ذلك قدرة هذا القارئ على اختزال البنيات الكبرى للنص (من قبيل اختزال العلاقة بين الأدب والواقع)، وعلى معرفته الخلفية للأدب العربي، وتطوره، وأجناسه القديمة والحديثة، كما راهن على قدرته، من خلال المدونات والأطر المخزنة في ذهنه، لفهم وتفسير مجموعة من المصطلحات والمفاهيم من قبيل : الإيديولوجيا، والأنتلجنسيا، والبورجوازية، والملحمة، والقصة القصيرة، والرواية...والتي يعني عدم استيعابها من طرف القارئ غياب تحقيق الانسجام المطلوب للنص.

وبهذا يتبين لنا أن الناقد نجيب العوفي، قد حاول تطبيق المنهج الاجتماعي بمفاهيمه، ومصطلحاته الكبرى

على دراسة تشكل وتطور القصة القصيرة المغربية، مؤكدا على امتداد النص ترابط وتشارط ظهور القصة القصيرة المغربية مع التفاعلات والمخاضات الاجتماعية التي عرفها المجتمع المغربي قبيل الاستقلال وبعده، معتبرا أن القصة القصيرة جاءت معبرة عن إيديولوجيا البورجوازية الصغيرة المغربية، خاصة الفئة المثقفة منها. وقد لاحظنا كيف أن إجراءات تطبيق المنهج الاجتماعي قد تجلت على مستوى المفاهيم والمصطلحات الموظفة من قبيل : البنى والأشكال الاجتماعية، البورجوازية، والتفاعلات الاجتماعية والأنتلجنسيا...). وقد استعان الكاتب بعدة وسائل حجاجية أهمها : القياس الاستنباطي، والمقارنة، والاستشهاد بأقول المفكرين والكتاب، ودعم هذا الجانب الحجاجي بروابط لغوية مختلفة حققت للنص اتساقه وتماسكه كالضمائر، وأسماء الإشارة، والروابط المنطقية، والتماثلية. وإذا كان الناقد قد استعمل مجموعة من المصطلحات والمفاهيم الاجتماعية والأدبية دون أن يقدم تفسيرا لها، فلأنه راهن على القارئ وعلى ثقافته وقدراته التأويلية ومعرفته الخلفية، وذلك قصد تحقيق انسجام النص.

على أن تطبيق المنهج الاجتماعي في دراسة النصوص والأجناس الأدبية، لا يخلو من إثارة عدة إشكاليات وتساؤلات من قبيل : هل يمكن أن يكون النص الأدبي تعبيرا صادقا عن الواقع وانعكاسا له ؟ كيف يمكن استجلاء جماليات النص الأدبي دون استحضار عناصره الفنية ؟ لعل مثل هذه الإشكاليات هي التي أدت إلى ظهور مناهج بديلة كالمنهج البنيوي الذي نادى بالقطيعة مع الواقع والتركيز على النصوص ومكوناتها الداخلية، باعتبارها بناء مغلقا ونسيجا لغويا بالدرجة الأولى.

أ ـ النص :

تقول يمنى العيد في نص بعنوان "كيف يقارب المنهج البنيوي موضوعه ؟" :

كَيْفَ يُقارِبُ الْمَنْهَجُ الْبِنْيَوِيُّ مَوْضُوعَهُ ؟ أَوّلُ خُطْوَةٍ فِي الْمَنْهَجِ هِيَ تَحْدِيدُ الْبِنْيَةِ أَوِ النَّظَرُ إِلَى مَوْضُوعِ الْبَحْثِ بِاعْتِبَارِهِ بِنْيَةً، أَيْ مَوْضُوعاً مُسْتَقِلاً. وَقَدْ تَكُونُ مَجْمُوعَةَ نُصُوصٍ شِعْرِيَّةٍ وَقَدْ تَكُونُ هَذِهِ الْبِنْيَةُ نَصاً شِعْرِيًّا وَاحِداً أَوْ رِوَايَةً ...إلخ.

إِنَّ هَذِهِ الْبِنْيَةَ : (الْمُجْتَمَعَ أَوِ النَّصَّ أَوْ مَجْمُوعَةَ النُّصُوصِ) يُشْتَرَطُ فِي دِرَاسَتِهَا عَزْلُهَا حَتَّى عَنْ مَجَالِهَا الَّذِي هُوَ بِالنِّسْبَةِ إِلَيْهَا خَارِجٌ. الْبَاحِثُ – مُسَلَّحاً بِالْمَنْهَجِ وَقَادِراً عَلَى تَحْدِيدِ الْبِنْيَةِ وَعَزْلِهَا – يَقُومُ بِالْخُطْوَةِ الْأُولَى. وَهِيَ خُطْوَةٌ أَسَاسِيَّةٌ لأَنَّهَا خُطْوَةُ التَّحْضِيرِ لِلْعَمَلِ أَوْ خُطْوَةُ مَا قَبْلَ الدُّخُولِ إِلَى الْمُخْتَبَرِ.

الْخُطْوَةُ الثَّانِيَةُ هِيَ تَحْلِيلُ الْبِنْيَةِ (هُنَا لاَبُدَّ مِنْ أَنْ نُشِيرَ إِلَى أَمْرٍ هَامٍّ وَهُوَ أَنَّ الْبَاحِثَ مَدْعُوٌّ إِلَى أَنْ يَعْرِفَ عُلُوماً تَخُصُّ مَوْضُوعَهُ وَتُسَاعِدُهُ عَلَى الْقِيَامِ بِعَمَلِيَّةِ التَّحْلِيلِ. فَفِي تَحْلِيلِ نَصٍّ أَدَبِيٍّ مَثَلاً لاَ بُدَّ مِنْ مَعْرِفَةِ اللِّسَانِيَّاتِ، لأَنَّ التَّحْلِيلَ يَجْرِي عَلَى اللُّغَةِ الَّتِي يُبْنَى بِهَا النَّصُّ).

مَاذَا يَسْتَهْدِفُ التَّحْلِيلُ ؟ يَسْتَهْدِفُ التَّحْلِيلُ كَشْفَ عَنَاصِرِ الْبِنْيَةِ الَّتِي هِيَ هُنَا، مَثَلاً، النَّصُّ الأَدَبِيُّ. أَيْ دِرَاسَةَ الرَّمْزِ، وَالصُّورَةِ، وَالْمُوسِيقَى، وَذَلِكَ فِي نَسِيجِ الْعَلاَقَاتِ اللُّغَوِيَّةِ وَفِي أَنْسَاقِهَا. بِإِمْكَانِ النَّاقِدِ أَنْ يَنْظُرَ فِي هَذَا النَّسِيجِ مُقَارِباً الْمُسْتَوَى السَّطْحِيَّ لِلْبِنْيَةِ نَافِذاً إِلَى مُسْتَوَاهَا الْعَمِيقِ، كَمَا أَنَّ بِإِمْكَانِهِ أَنْ يَنْظُرَ فِي مُكَوِّنَاتِ النَّصِّ كَمَا تَكْشِفُهَا مَفَاصِلُ الْبِنْيَةِ وَأَشْكَالُ التَّكْرَارِ فِيهَا أَوْ أَنْسَاقُ التَّرْكِيبِ لِلصُّورَةِ الشِّعْرِيَّةِ الَّتِي يُوَضِّحُهَا مِحْوَرًا بِنْيَةِ الدَّلاَلاَتِ اللُّغَوِيَّةِ، وَبِإِمْكَانِ النَّاقِدِ أَيْضاً أَنْ يَشُقَّ طَرِيقَ تَحْلِيلِهِ بِتَحْدِيدِ مَحَاوِرِ التَّحَرُّكِ فِي رِوَايَةٍ مُعَيَّنَةٍ فَيُحَدِّدَ مُكَوِّنَاتِهَا الَّتِي قَدْ تَكُونُ شَخْصِيَّةً أَوْ مَجْمُوعَةَ شَخْصِيَّاتٍ أَوْ فَاعِلِيَّةً مُتَجَلِّيَةً فِي حَدَثٍ أَوْ فِي مُؤَسَّسَةٍ أَوْ فِي مَجْمُوعَةِ أَحْدَاثٍ...إلخ.

نَدْرُسُ هَذِهِ الْعَنَاصِرَ فِي نِطَاقِ الْعَلاَقَةِ الْقَائِمَةِ فِيمَا بَيْنَهَا، كَأَنْ نَدْرُسَ مَثَلاً رَمْزَ "الْحَمَامَةِ"، مِنْ حَيْثُ عَلاَقَتُهُ بِمُكَوِّنَاتٍ أُخْرَى فِي الْقَصِيدَةِ. أَوْ كَأَنْ نَدْرُسَ الصُّورَةَ الشِّعْرِيَّةَ عَلَى مُسْتَوَاهَا اللُّغَوِيِّ، وَنَكْشِفَ الدَّلاَلاَتِ الَّتِي يَنْتَظِمُهَا الْمِحْوَرُ الأُفُقِيُّ، وَهِيَ دَلاَلاَتٌ تَتَعَلَّقُ بِالْجِذْرِ التَّرْكِيبِيِّ، ثُمَّ الدَّلاَلاَتِ الَّتِي يَنْتَظِمُهَا الْمِحْوَرُ الْعَمُودِيُّ وَهِيَ دَلاَلاَتٌ تَتَعَلَّقُ بِالتَّدَاعِيَاتِ أَوْ بِالإِيحَاءَاتِ. أُوَضِّحُ ذَلِكَ بِالنَّظَرِ فِي الْمُفْرَدَةِ : "الْمُعَلَّبِ". عَلَى الْمِحْوَرِ الأَوَّلِ، الأُفُقِيِّ، أُورِدُ مَثَلاً، عَلَّبَ، التَّعْلِيبَ، عُلَباً. وَالْمُغَلَّفَ، الْمُخَبَّأَ، الْمُوَرَّدَ...عَلَى الْمِحْوَرِ الثَّانِي، الْعَمُودِيِّ، أُورِدُ : التَّسْوِيقَ، التِّجَارَةَ، الرِّبْحَ، الاسْتِغْلاَلَ، الرَّأْسْمَالِيَّةَ.

هَكَذَا وَمَعَ دِرَاسَةِ هَذِهِ الْعَنَاصِرِ وَكَشْفِ أَنْسَاقِ الْعَلاَقَاتِ فِيمَا بَيْنَهَا نَصِلُ إِلَى مَا يَحْكُمُ هَذِهِ الْعَلاَقَاتِ وَإِلَى مَا يَجْعَلُهَا تَنْبَنِي فِي هَذَا النَّسَقِ. وَنَكْشِفُ آلِيَةَ الْحَرَكَةِ بَيْنَ عَنَاصِرِ النَّصِّ، نَكْشِفُ الرُّؤْيَةَ الَّتِي تَحْكُمُهَا، وَرُبَّمَا

تَمَكَّنَ الْبَاحِثُ، فِي مَجْمُوعَةِ نُصُوصٍ، أَنْ يَكْشِفَ قَوَانِينَ مُشْتَرَكَةً بَيْنَهَا. "بْرُوبْ" مَثَلاً (النَّاقِدُ الرُّوسِيُّ) كَشَفَ أَنَّ الْحِكَايَاتِ الشَّعْبِيَّةَ مَحْكُومَةٌ جَمِيعُهَا بِمَفَاصِلَ وَاحِدَةٍ، وَحَدَّدَ هَذِهِ الْمَفَاصِلَ مِنْ حَيْثُ هِيَ قَوَانِينُ تُظْهِرُ مَرَاحِلَ الانْتِقَالِ فِي الْحِكَايَةِ. إِنَّ تَحْلِيلَهُ هَذَا سَاعَدَ النُّقَّادَ، فِيمَا بَعْدَهُ، عَلَى مُقَارَبَةِ الرِّوَايَةِ مُقَارَبَةً جَدِيدَةً كَشَفَتْ مُعْطَيَاتٍ هَامَّةً فِيهَا.

إِنَّ الْمَنْهَجَ الْبِنْيَوِيَّ أَثْبَتَ قُدْرَتَهُ عَلَى كَشْفِ مَا لَمْ يَكُنْ مَعْرُوفاً مِنْ خَصَائِصِ الشَّكْلِ وَالظَّاهِرِ، وَاسْتَطَاعَ أَنْ يَصِلَ إِلَى الْعَامِّ وَالْمُشْتَرَكِ، كَمَا أَثْبَتَ أَنَّ هَذَا الْمَنْهَجَ خِصْبٌ فَاعْتَمَدَهُ الْبَاحِثُونَ فِي دِرَاسَةِ الأَسَاطِيرِ وَفِي دِرَاسَةِ الْعَقْلِيَّاتِ الْبِدَائِيَّةِ وَفِي مَيَادِينَ عِدَّةٍ، مِنْهَا مَيْدَانُ النَّقْدِ الأَدَبِيِّ.

مُعْتَمِداً الْمَنْهَجَ الْبِنْيَوِيَّ يَسْتَطِيعُ النَّقْدُ أَنْ يُضِيءَ بِنْيَةَ النَّصِّ. وَأَنْ يَنْظُرَ إِلَى حَرَكَةِ الْعَنَاصِرِ وَأَنْ يَصِلَ إِلَى الدَّلاَلاَتِ فِيهِ. وَلَكِنْ هَلْ يُمْكِنُ لِلنَّقْدِ الأَدَبِيِّ بِعَامَّةٍ وَنَقْدِنَا الْعَرَبِيِّ بِخَاصَّةٍ أَنْ يَكْتَفِيَا بِتَشْرِيحِ النَّصِّ وَبِالْوُصُولِ فَقَطْ إِلَى الدَّلاَلاَتِ فِيهِ ؟

قَدْ لاَ نَعْتَرِضُ، عَلَى مُقَارَبَةِ النَّصِّ الأَدَبِيِّ مِنْ حَيْثُ هُوَ بِنْيَةٌ، وَقَدْ نُوَافِقُ عَلَى عَزْلٍ مُؤَقَّتٍ لِهَذِهِ الْبِنْيَةِ. وَلَكِنْ هَلْ يُمْكِنُنَا أَنْ نُبْقِيَ النَّصَّ فِي عُزْلَتِهِ ؟ وَهَلِ النَّصُّ هُوَ حَقّاً مَعْزُولٌ ؟ وَهَلِ اسْتِقْلاَلِيَّةُ النَّصِّ تَعْنِي إِقَامَةَ الْحُدُودِ بَيْنَهُ وَبَيْنَ مَا هُوَ خَارِجٌ، أَوْ قَطْعَهُ عَنْ هَذَا "الْخَارِجِ" ؟

⊙ في معرفة النص. دار الآفاق الجديدة – بيروت. الطبعة الأولى / 1983. ص : 35 - 37 (بتصرف).

ب ـ الأسئلة :

اكتب موضوعا إنشائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص، موظفا مختلف مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطـالب التالية :

- صياغة تمهيد مناسب للنص، مع وضع فرضية لقراءته.
- تحديد القضية النقدية المطروحة، وإبراز العناصر المكونة لها.
- إبراز خصائص المنهج البنيوي من خلال النص.
- رصد مختلف الوسائل المنهجية والحجاجية واللغوية المعتمدة في معالجة القضية المطروحة.
- تركيب معطيات التحليل، مع إبداء الرأي الشخصي فيما طرحته الكاتبة في هذا النص.

تحليـــل النص

إذاكان المنهج الاجتماعي يعتبر العمل الأدبي منتوجاً جمالياً واستهلاكياً ينبثق، بما يحمله من دلالات وأبعاد خاصة، من محيطه الاجتماعي ؛ ومن ثمة فهو يعدّه رسالة اجتماعية ذات صبغة فنية نوعية محددة تؤول مسؤولياتها والتزاماتها إلى صاحبها الأديب أو الكاتب المبدع ...فإن المنهج البنيوي يقوم على مبدإ المقاربة النقدية المحايثة لهذا العمل نفسه حريصاً على تحديد عناصر ومكونات بنياته، والوقوف عند علاقاتها وأنساقها ومستوياتها المختلفة

للكشف من خلال ذلك كله عمّا يُميزه من خصائص فنية وتعبيرية. وتعتبر الناقدة اللبنانية يمنى العيد واحدة من أبرز النقاد العرب المعاصرين الذين عملوا على تبنّي واستثمار عدد من المفاهيم والإجراءات المنهجية التي تخص التحليل البنيوي، والمبادرة إلى تطبيقها ضمن مجموعة من الدراسات والأبحاث النقدية المنشورة التي نذكر من بينها، على سبيل المثال، العناوين التالية : في معرفة النص، تقنية السرد الروائي، في القول الشعري، الراوي : الموقع والشكل ...

إذا تأملنا عنوان النص، نجد أنه مصاغ على شكل سؤال (كيف يقارب المنهج البنيوي موضوعه ؟)، وهذا يجعلنا نفترض بأن النص سيكون جوابا عن هذا السؤال ؛ أي أنه سيتطرق إلى تعريف المنهج البنيوي، وإلى كيفية تعامله مع النصوص الأدبية.

إذن، ما هي القضية النقدية التي يطرحها النص ؟ وما هي العناصر المكونة لها ؟ وما هي خصائص المنهج البنيوي من خلال هذا النص ؟ وإلى أي حد استطاعت الكاتبة أن تقدم تصورا نظريا واضحا حول هذا المنهج ؟

يحاول هذا النص النظري – على امتداد سطوره وتلاحق فقراته – الإجابة عن السؤال المباشر الذي يطرحه عنوانه منذ البداية، والذي هو : "كيف يقارب المنهج البنيوي موضوعه ؟" بالتدرج في ذلك وفق مجموعة من الخطوات والمراحل التي نستعرضها فيما يلي :

1 - **خطوات مقاربة المنهج البنيوي لموضوعه** (من :كيف يقارب ... إلى : ...اللغة التي يبنى بها النص.).

وهي بالتحديد خطوتان أساسيتان : أولاهما تحضيرية، وتتعلّق بضبط بنية الموضوع المدروس، وتحديد ما تتميز به هذه البنية ذاتها من شروط خاصة ؛ كالاستقلالية، وإمكانية عزلها عن مجالها ؛ أي خارج الموضوع. أما الخطوة الثانية فتتجاوز جانب التحضير للعمل إلى جانب التحليل ... ولتعرّف بنية العمل المدروس يلزم الباحث أو الناقد علوماً وأدوات معرفية تساعده على ذلك ؛ فمعرفته باللسانيات مثلا ضرورة تستوجبها محاولته تحليل النص الأدبي.

2 - **غايات وأهداف التحليل البنيوي في مقاربة موضوعه** (من : ماذا يستهدف التحليل ؟... إلى : ...مقاربة جديدة كشفت معطيات هامة فيها).

ويسعى التحليل هنا إلى كشف عناصر البنية ودراستها انطلاقاً مّما يحكم مفاصلها ومكوناتها من علاقات تنتظم مختلف مستوياتها، وتحدّد قوانينها وأنساقها ؛ كالوقوف في تحليل بنية النص الشعري والإحاطة بدلالاته الفنية والتعبيرية المنتظمة عند المحورين الأفقي والعمودي، ومن ثمّة فتعرّف عناصر البنية، والكشف عما يحكم اشتغالها من علاقات وأنساق محددة لا يسمح – حسب تصور الكاتبة – بالوقوف عند آلية الحركة بين مختلف عناصر هذا النص فقط، بل ويمكّن الباحث كذلك من القبض على الرؤية التي توجّه هذه العناصر واستخلاص عدد من القوانين المشتركة – إن وجدت – التي تربط نصاً مفرداً بغيره من النصوص الأخرى، كما هو الحال مثلا بالنسبة للحكايات الشعبية الروسية التي عمد بروب إلى مقاربتها وتتبّع مفاصلها ومراحل انتقالها.

3 - **مستوى قدرات المنهج البنيوي وحدود إمكاناته في المقاربة والتحليل** (من : إن المنهج البنيوي أثبت قدرته ... إلى : ...قطعه عن هذا الخارج).

وتفضي الكاتبة في هذه المرحلة الأخيرة إلى تقويم الخلاصات والنتائج المحصّل عليها بخصوص قضايا استثمار المنهج البنيوي واعتماد مفاهيمه وإجراءاته في البحث والتحليل، ومن ثمة فهي تنظر إليه بوجه عام نظرة إيجابية لقدرته على كشف خصائص الشكل والظاهر، والوصول من خلال ذلك إلى ما هو عام ومشترك، فضلا عن إمكانيات واسعة ومنفتحة لاشتغال هذا المنهج وتطبيقه في مجالات بحث متعددة، وخصوصاً ما يتعلق منها باالآداب والعلوم الإنسانية ؛ كالأساطير، والأنثروبولوجيا، والنقد الأدبي...، ومن ثمة يمكن الإقرار إجمالا بقدرة التحليل البنيوي، في نطاق مقاربته النص الأدبي، على إضاءة بنية هذا النص، وتتبّع حركة عناصره، والوصول كذلك إلى دلالاته الفنية والتعبيرية... غير أن الكاتبة نفسها وهي تستعرض مبادئ وخطوات التحليل البنيوي لا تغفل الإشارة إلى بعض مكامن قصوره وضعفه بحيث تنظر إلى هذا المنهج النقدي نظرة مبطنة بالريبة والشك، حتى وإن أبدت رضاها عما أحرزه من نجاح وحققه من نتائج إيجابية، ومن ثمة فهي لا تتردد في إظهار ما يشبه الاعتراض على بعض من مبادئه ومفاهيمه وتصوراته الإجرائية كحرص هذا المنهج النقدي في مقارباته وتحليلاته على أن يظل النص الأدبي موضوع المقاربة معزولا عن خارجه بدعوى "الاستقلالية"؛ وهو ما يدفع بها إلى أن تتساءل في نهاية النص قائلة : «...ولكن هل يمكننا أن نبقي النص في عزلته ؟ وهل النص هو حقّاً معزول ؟ وهل استقلالية النص تعني إقامة الحدود بينه وبين ما هو خارج، أو قطعه عن هذا الخارج ؟».

وفي ضوء هذه الخلفية المعرفية المؤطرة لمجموعة من القضايا والمفاهيم المختلفة والمتعددة التي يعرضها النص، والتي مرجعها النقدي والأدبي هو التحليل البنيوي، تحديداً تعمد الكاتبة إلى التمييز، في سياق حديثها عن "البنية"، بين مستويات سطحية وأخرى عميقة آخذة في ذلك بعين الاعتبار ارتباط هذا المنهج الوثيق باللسانيات الحديثة، واستلهامه لعدد كبير من أطروحاتها وتصوراتها النظرية، وكذلك إجراءاتها التطبيقية في مجال دراساتها الرائدة للغة على مستويات عديدة : الأصوات، الدلالة، التركيب، المعجم، الصواتة... ومن ثمة فإن المسار النقدي والمنهجي للمحلل البنيوي ينطلق – في تصور الكاتبة نفسها – من المستويات السطحية للبنية في النص الأدبي، كالرمز والصورة والموسيقى... لكي يفضي بعد ذلك إلى مستوياتها العميقة.

وبالنظر إلى اللغة في هذا النص النظري، يتبيّن أنها تنحو منحى علمياً يتوخّى الدقة في الطرح والتحليل، ومن ثمة فهي تنزع في الغالب الأعم منزع التقريرية ووضوح الفكرة حتى تترسخ في ذهن المتلقي دون اضطراب أو تشويش، غير أن ذلك لا ينفي جنوحها أحياناً إلى الإيحاء انطلاقاً من بعض المجازات والاستعارات المحدودة لخلق قليل من الحيوية الفنية والتعبيرية، ونذكر منها، على سبيل التمثيل، الكلمات والعبارات التالية : (مُسلّحاً بالمنهج، الدخول إلى المختبر، نسيج العلاقات اللغوية، آلية الحركة، خصوبة المنهج، إضاءة بنية النص ...إلخ)، كما لا نغفل الإشارة – في هذا المستوى من التحليل اللغوي والمعجمي للنص – إلى أن مجموعة من المفاهيم التي ارتكزت عليها الكاتبة، في معالجة موضوعها ومناقشة قضاياه وأفكاره، تنتسب إلى حقول ومرجعيات معرفية وعلمية متعدّدة، نستعرضها ضمن الجدول التالي :

مفاهيم لسانية	البنية، اللسانيات، اللغة، العلاقات اللغوية، عناصر البنية، أنساقها، المستوى السطحي للبنية، مستواها العميق، بنية الدلالة اللغوية، المحور الأفقي، الجذر التركيبي، المحور العمودي، المفردة، النسق...
مفاهيم أدبية	النص، اللغة، الرمز، الصورة، الموسيقى، أشكال التكرار، أنساق التركيب للصورة، شخصية، مجموعة شخصيات، حدث، مجموعة أحداث، خصائص الشكل والظاهر، النص الأدبي ...
مفاهيم نقدية	موضوع البحث، التحليل، الناقد، النسيج، مكونات النص، محاور التحرك في الرواية، التداعيات، الإيحاءات، الرؤية، الباحث، النقاد، مقاربة الرواية، النقد الأدبي، المنهج البنيوي، تشريح النص، استقلالية النص، قطعه عن الخارج...
مفاهيم أجناسية	نصوص شعرية، رواية، الحكايات الشعبية ...
مفاهيم ثقافية عامة	المجتمع، العام، المشترك، الأساطير، العقليات البدائية ...

ويلاحظ من خلال ما تقدم أن الحقول والمرجعيات المشار إليها، على تعددها واختلافها في النص، تتعالق مكوناتها وعناصرها وتتفاعل فيما بينها على نحو لافت للنظر، وَمَرَدُّ ذلك إلى طبيعة القضايا والمفاهيم التي تناولتها الكاتبة – في هذا النص – وتعرضت لها بالتحليل والمناقشة، وما يتعلق بها من تداعيات وامتدادات معرفية وفنية: لسانية، وأدبية، ونقدية، وأجناسية، وثقافية...إلخ، غير أنه يتعيّن علينا الإشارة في هذا الصدد إلى غلبة ملحوظة للمفاهيم اللسانية والأدبية والنقدية بوجه خاص على غيرها من المفاهيم الأخرى، ومبرّر ذلك الجوانب المعرفية والخصوصيات النظرية والعلمية الإجرائية للمنهج البنيوي الذي بقدر ما تحرص منطلقاته المرجعية على استثمار المفاهيم اللغوية واللسانية تدعو تطبيقاته وتحليلاته النقدية إلى المقاربة"المحايثة" للنص الأدبي وعزله عن "خارجه" كيفما كان الجنس الفني والأدبي الذي ينتسب إليه هذا النص : الشعر، الرواية، الحكايات الشعبية ... للوصول من خلال ذلك كله إلى الرؤية التي توجهه والقوانين المشتركة التي تحكمه وتربطه بغيره من النصوص الأخرى.

ونلاحظ أن الجمل الخبرية هي الأكثر حضوراً وانتشاراً في هذا النص عدا بعض الجمل الإنشائية التي نسجّل محدوديتها، والتي يغلب عليها أسلوب الاستفهام الذي اقتضته الوظيفة التعليمية (التحضير والإعداد للخبر، خلق التشويق وقوة الترقّب والانتظار لدى المتلقي، تنظيم الأفكار والحرص على حسن تنسيقها والربط بينها...)، كما هو الحال في بدايات الفقرات أو نهاياتها، ونذكر منها، على سبيل المثال، الجمل الاستفهامية التالية : كيف يقارب المنهج البنيوي موضوعه ؟ ...ماذا يستهدف التحليل ؟ ...إلخ، أو النظر إلى القضية المطروحة للتحليل والمناقشة بعين الحيطة والتحفظ (إن لم نقل بنظرة الريبة والشك)، مثل قولها : ...هل يمكن للنقد الأدبي بعامة، ونقدنا العربي بخاصة أن يكتفيا بتشريح النص وبالوصول فقط إلى الدلالات فيه ؟...ولكن هل يمكننا أن نبقي النص في عزلته ؟ وهل النص هو حقاً معزول؟ وهل استقلالية النص تعني إقامة الحدود بينه وبين ماهو خارج، أو قطعه عن هذا "الخارج" ؟ ...

وحتى تقرّب الكاتبة، من ذهن المتلقي، مجموع القضايا والمفاهيم النقدية التي يتناولها هذا النص بخصوص

الكيفية التي يقارب بها المنهج البنيوي موضوعه، فإنها عمدت إلى حسن ترتيب الأفكار على امتداد الجمل وتوالي الفقرات من خلال الانتقال من العموم إلى الخصوص، ومن الكلّي إلى الجزئي – عن طريق **المنهج الاستنباطي**– للكشف عن مبادئ التحليل البنيوي وخطواته المتضافرة، حيث حرصت الكاتبة على مبدإ التدرج بالانطلاق من طرح القضية (موضوع النص)، واستعراض جزئياتها وتفاصيلها الصغيرة من خلال التحليل والمناقشة، لتنتهي إلى تركيب النتائج والخلاصات المتوصل إليها مع الإدلاء بموقفها الشخصي.

أما فيما يخص الجانب الحجاجي (الإقناعي) فإن الكاتبة تتجاوز مستوى الإخبار – كما تقدمت الإشارة إلى ذلك من قبل – إلى الوصف والتفسير ؛ بحيث تعمد إلى **التعريف** ببعض القضايا والمفاهيم النقدية كلّما لَزِمَ الأمر الشرح والتوضيح ؛ فهي تقول على سبيل المثال في بداية النص : «أول خطوة في المنهج هي تحديد البنية أو النظر إلى موضوع البحث باعتباره بنية، أي موضوعاً مستقلا. وقد تكون مجموعة نصوص شعرية وقد تكون هذه البنية نصاً شعرياً واحداً أو رواية ...إلخ»، كما لا تتردد أيضاً لَمّا يَستدعي الموقف ذلك في تقديم **الأمثلة** المناسبة لتعضيد قولها وتقويته، إذ تقول مثلا : «كشف عناصر البنية التي هي هنا، مثلا، النص الأدبي. أي دراسة الرمز، والصورة، والموسيقى...إلخ...، كأن ندرس مثلا رمز "الحمامة" من حيث علاقته بمكونات أخرى في القصيدة ...إلخ».

وحتى تحقق الكاتبة **الاتساق** المطلوب لأجزاء النص وفقراته المتتابعة فإنها حرصت على توظيف مجموعة من الروابط اللفظية والمعنوية ؛ كالتكرار والترادف : (تحديد البنية أو النظر إلى موضوع البحث باعتبارها بنية، أي موضوعاً مستقلا ...، خطوة التحضير للعمل أو خطوة ما قبل الدخول إلى المختبر ...،...وهي دلالات تتعلق بالتداعيات أو بالإيحاءات ...إلخ)، والتعارض أو التضاد : (...مقارباً المستوى السطحي للبنية نافذاً إلى مستواها العميق...،... وتكشف الدلالات التي ينتظمها المحور الأفقي، وهي دلالات تتعلق بالجذر التركيبي، ثم الدلالات التي ينتظمها المحور العمودي ...إلخ)، والتلازم السببي : (هكذا ومع دراسة هذه العناصر وكشف أنساق العلاقات فيما بينها نصل إلى ما يحكم هذه العلاقات وإلى ما يجعلها تنبني في هذا النسق ...إلخ)، والعطف: (...كما أثبت... فاعتمده الباحثون في دراسة الأساطير، وفي دراسة العقليات البدائية، وفي ميادين عدة ...إلخ).

باختصار شديد يمكن القول إن الكاتبة قد استطاعت الإحاطة بأهم مبادئ التحليل البنيوي، والتعريف بأبرز خطواته وإجراءاته المنهجية (البنية، العناصر، العلاقات، الأنساق، البنية السطحية، البنية العميقة، المحور الأفقي، المحور العمودي...إلخ)، فضلا عن خلفيته المرجعية والمعرفية (اللسانيات تحديداً)، كما لم تفتها الإشارة إلى مستوى إمكاناته وقدراته الموفّقة بخصوص محاولته الدائبة البحث – في إطار مقاربته النقدية "المحايثة"– عن مجموعة من القوانين المشتركة بين نص محدد وغيره من النصوص الأدبية على اختلاف وتنوع أجناسها الفنية (النص الشعري، الرواية، الحكايات الشعبية...)، غير أن ذلك كله لم يمنع الكاتبة من التساؤل بنوع من الحيطة والتحفظ الشديدين بخصوص حدود هذه الإمكانات والقدرات المنهجية والنقدية التي يتيحها التحليل البنيوي في علاقته بالنص الأدبي عامة ؛ سواء تعلق الأمر بالنقد الغربي، أم النقد العربي، مثيرة بذلك إشكالية استيراد المناهج والمفاهيم الغربية، وما يتولد عنها من أسئلة وتداعيات ثقافية وأدبية ونقدية.

أما بخصوص عرض القضية ومعالجتها في النص، فإن الكاتبة استعانت أساسا باللغة التقريرية المباشرة التي هيمنت فيها الجملة الخبرية، كما أنها استعملت جهازا مفاهيميا يتوزع إلى عدة حقول ومرجعيات معرفية كاللسانيات والأدب والنقد... وبالنسبة للبناء المنهجي، فقد اتبعت الكاتبة الطريقة الاستنباطية التي انطلقت فيها من المبادئ العامة ثم انتقلت إلى الجزئيات والتفاصيل. أما على المستوى الحجاجي فقد اعتمدت مجموعة من الوسائل الإقناعية كالتعريف، والتمثيل. كما حرصت على تحقيق اتساق النص من خلال روابط لفظية ومعنوية كالتكرار، والترادف، والوصل...

ونشير أخيرا إلى أن تبني المنهج البنيوي في مقاربة النصوص لا يخلو من طرح عدة إشكاليات، أهمها اختلاف المقاربات البنيوية نفسها (البنيوية الشعرية، البنيوية السردية، البنيوية السميائية، البنيوية التكوينية...) يضاف إلى ذلك ما طرحته الكاتبة في آخر النص من أسئلة مشروعة ووجيهة تتعلق بمحدودية المنهج البنيوي في مقاربة الظواهر الأدبية.

أ ـ النص :

يقول عبد الله شريق في نص بعنوان "تحليل نصي لقصيدة الليل والفرسان" :

سَأُحَاوِلَ الآنَ تَقْدِيمَ تَحْلِيلٍ نَصِّيٍّ لإِحْدَى قَصَائِدِ الدِّيوَانِ، هِيَ قَصِيدَةُ "اللَّيْلِ وَالْفُرْسَانِ"(1)، مِنْ أَجْلِ الْكَشْفِ عَنْ بَعْضِ مُمَيِّزَاتِ تِلْكَ الرُّؤْيَا عَلَى مُسْتَوَى الْبِنْيَةِ الرَّمْزِيَّةِ، مَعَ تَوَخِّي التَّرْكِيزِ وَالإِيجَازِ الَّذِي يَتَطَلَّبُهُ الْمَقَامُ.

تَكْشِفُ لَنَا الْقِرَاءَةُ الأَوَّلِيَّةُ لِهَذِهِ الْقَصِيدَةِ، عَلَى مُسْتَوَى الدَّلاَلَةِ الْمُبَاشِرَةِ، أَنَّ الشَّاعِرَ يُحَاوِلُ أَنْ يُقَدِّمَ مِنْ خِلاَلِهَا صُورَةً عَنْ وَاقِعِ الْحَالِ الْعَرَبِيِّ الْمُعَاصِرِ بِمَا يَتَّسِمُ بِهِ مِنْ ظَلاَمِيَّةٍ وَاسْتِكَانَةٍ وَغِيَابٍ لِقِيَمِ الْعَدْلِ وَالْخَيْرِ وَالْبُطُولَةِ، لَكِنَّ هَذِهِ الصُّورَةَ لاَ يُمْكِنُ التَّسْلِيمُ بِهَا نَقْدِيّاً، وَلاَ يُمْكِنُ أَنْ تَأْخُذَ مَشْرُوعِيَّتَهَا إِلاَّ إِذَا تَضَافَرَتْ كُلُّ مُسْتَوَيَاتِ النَّصِّ عَلَى دَعْمِهَا وَتَأْيِيدِهَا، وَمِنْ خِلاَلِ تَفْكِيكِ مُكَوِّنَاتِهِ الإِيقَاعِيَّةِ وَالْمُعْجَمِيَّةِ وَالتَّرْكِيبِيَّةِ وَالدَّلاَلِيَّةِ.

فِي الْمُسْتَوَى الإِيقَاعِيِّ وَظَّفَ الشَّاعِرُ مُخْتَلَفَ التَّشْكِيلاَتِ الإِيقَاعِيَّةِ الْمُتَاحَةِ فِي تَفْعِيلَةِ "مُتَفَاعِلُنْ" الَّتِي تَتَّسِمُ بِالطُّولِ وَكَثْرَةِ الْحَرَكَاتِ (ـ ـ ـ 0 ـ ـ 0 ـ 0)، وَهِيَ أَصْلاً تَفْعِيلَةُ "الْكَامِلِ" الَّذِي وُصِفَ مِنْ طَرَفِ بَعْضِ الْمُحْدَثِينَ بِالرَّتَابَةِ وَالتِّكْرَارِ وَالْهُمُودِ وَمُلاَءَمَتِهِ لِمَوْضُوعِ الْحُزْنِ وَالْمَآسِي. إِلَى جَانِبِ تَوْظِيفِ بَعْضِ التَّرْدِيدَاتِ الصَّوْتِيَّةِ وَتِكْرَارِ بَعْضِ التَّقَابُلاَتِ التَّرْكِيبِيَّةِ، فَضْلاً عَمَّا وَفَّرَتْهُ الْقَوَافِي الْمُتَنَاظِرَةُ وَالْمُتَشَابِهَةُ مِنْ إِيقَاعَاتٍ رَتِيبَةٍ وَمُتَكَرِّرَةٍ تَنْتَهِي بِالْهَاءِ السَّاكِنَةِ : الذَّاكِرَهْ / النَّافِرَهْ / الْقَدِيمَهْ / أَرْمَلَهْ / سُلْطَانَهْ / الصَّوْمَعَهْ، الْمَهْزَلَهْ / الْكَسِيحَهْ / الْخِيَانَهْ / الشَّهَادَهْ / الْعَاصِفَهْ ... غَيْرَ أَنَّ تَفْعِيلَةَ "مُتَفَاعِلُنْ" لاَ تَرِدُ دَائِماً كَامِلَةً، إِذْ كَثِيراً مَا يُلْجَأُ إِلَى اسْتِعْمَالِ مُتَغَيِّرَاتِهَا الْقَصِيرَةِ وَالْخَفِيفَةِ (مَفَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ / مَفْعُولُنْ ...) لِذَلِكَ فَإِنَّ الطَّابَعَ الإِيقَاعِيَّ الْعَامَّ الْمُسَيْطِرَ عَلَى الْقَصِيدَةِ يَتَّسِمُ بِالتَّثَاقُلِ وَالْهُمُودِ بِمُسَاعَدَةِ الْحَقْلِ الصَّوْتِيِّ الَّذِي يَتَّسِمُ فِي عُمُومِهِ بِاللِّينِ وَالرَّخَاوَةِ وَالْهَمْسِ بِتِكْرَارِ أَصْوَاتِ حُرُوفِ : السِّين / الْهَاءِ/ اللاَّمِ / الْحَاءِ / الْخَاءِ ...

وَعَلَى الْمُسْتَوَى الْمُعْجَمِيِّ تَتَوَزَّعُ الْقَصِيدَةُ عَلَى عِدَّةِ حُقُولٍ دَلاَلِيَّةٍ : الْحَقْلِ الاجْتِمَاعِيِّ / الْوِجْدَانِيِّ/ الدِّينِيِّ/ الْحَقْلِ التَّارِيخِيِّ/ وَالْجُغْرَافِيِّ (أَسْمَاءِ الْمُدُنِ)، وَتَرْبِطُ بَيْنَ أَلْفَاظِهَا عَلاَقَاتُ التِّكْرَارِ وَالتَّرَادُفِ، وَالتَّرَابُطِ وَالتَّدَاعِي، وَالتَّقَابُلِ وَالتَّضَادِّ ... وَيَحْمِلُ بَعْضُهَا دَلاَلاَتٍ إِيحَائِيَّةً وَرَمْزِيَّةً خَاصَّةً ضِمْنَ السِّيَاقِ الْفَنِّيِّ وَالدَّلاَلِيِّ الْعَامِّ لِلْقَصِيدَةِ وَخَاصَّةً : اللَّيْلُ (تَكَرَّرَ 8 مَرَّاتٍ)، الْفُرْسَانُ (3 مَرَّاتٍ)، اللَّـهُ / النَّهْرُ / النِّيلُ / الْفَتَى / الأَهْرَامُ / الْفِرْعَوْنُ/ الْقُدْسُ / الْخَوَرْنَقُ وَالسَّدِيرُ ... مَعَ سَيْطَرَةِ جَوِّ الظَّلاَمِ وَاللَّوْنِ الأَسْوَدِ بِأَبْعَادِهِمَا الرَّمْزِيَّةِ عَنْ طَرِيقِ الإِكْثَارِ مِنَ الْكَلِمَاتِ وَالأَوْصَافِ الدَّالَّةِ عَلَيْهِمَا وَخَاصَّةً فِي الْمَقْطَعِ الأَوَّلِ وَالأَخِيرِ، إِلَى جَانِبِ الْكَلِمَاتِ وَالأَوْصَافِ الدَّالَّةِ عَلَى الْحُزْنِ وَالإِحْبَاطِ.

وَفِي الْمُسْتَوَى التَّرْكِيبِيِّ تُهَيْمِنُ عَلَى الْقَصِيدَةِ الْجُمْلَةُ الْفِعْلِيَّةُ وَالْخَبَرِيَّةُ الْقَصِيرَةُ، وَيَقِلُّ اسْتِخْدَامُ أَفْعَالِ

الْمَاضِي وَالْجُمَلِ الإِنْشَائِيَّة، وَتَكْثُرُ أَفْعَالُ الْمُضَارِعِ الدَّالَّةُ عَلَى الْحَاضِرِ وَالْمُسْنَدَةُ لِضَمِيـــرِ الْغَائِبِ الَّذِي يَعُودُ إِلَى "اللَّيْل" بِنِسْبَةٍ كَبِيـــرَةٍ وَعَلَى "الْفُرْسَان" وَمَا يَرْتَبِطُ بِهِمْ بِنِسْبَةٍ أَقَلَّ، مَعَ تِكْرَارِ وَتَرْدِيدِ بَعْضِ صِيَغِ الْحَالِ وَالنَّعْتِ وَالتَّعَجُّبِ وَالْجُمْلَةِ الإِسْمِيَّةِ فِي بَعْضِ الأَسْطُرِ، فِي سِيَاقِ تَرْكِيبٍ بَلاَغِيٍّ يَنْزَاحُ عَنِ الْمُعْتَادِ فِي التَّعْبِيرِ النَّثْرِيِّ الْعَادِيِّ.

وَعَلَى مُسْتَوَى بِنْيَةِ الصُّورَةِ وَتَرْكِيبِهَا يُمْكِنُ رَصْدُ صُورَةٍ كُلِّيَّةٍ كُبْرَى مُهَيْمِنَةٍ عَلَى الْقَصِيدَةِ كَكُلٍّ هِيَ : صُورَةُ اللَّيْلِ كَكَائِنٍ غَيْرِ عَادِيٍّ، أُسْطُورِيٍّ خَارِقٍ لِلْعَادَةِ، يُوَاجِهُ الْقَارِئَ فِي مَطْلَعِ الْقَصِيدَةِ :

اللَّيْلُ يَنْهَضُ فِي الْبَرَارِي
يَسْتَعِيـــرُ مِنَ الْمَتَاهَةِ ثَوْبَهَا
وَيَغُوصُ فِي نَفَقٍ مِنَ الظَّلْمَاءِ (...)
اللَّيْلُ يَسْهَرُ فِي الْمُدُن
يَنْزُو، فَيَدْخُلُ حَانَةً يَتَبَذَّلُ التَّارِيخُ فِيهَا
يَحْمِلُ الْكَأْسَ الْقَدِيـــمَةَ
عَابِثاً بِأَذْيَالِ السُّكَارَى

...كَمَا يُوَاجِهُهُ فِي وَسَطِ الْقَصِيدَةِ وَنِهَايَتِهَا :

لَيْلٌ كَهَذَا اللَّيْلِ مَا أَقْسَى
تَقُولُ جَرِيدَةٌ فَرَّتْ مِنَ الْحُرَّاسِ :

إِنَّ اللَّيْلَ يَسْأَلُ كُلَّ مَنْ يَلْقَاهُ فِي سَاحَاتِ مِصْرَ عَنِ الْفَتَى الْعَرَبِيِّ ... إِلَى أَنْ تَنْتَهِي الْقَصِيدَةُ بِنِسْيَانِ النَّهَارِ لِذَاتِهِ وَهُرُوبِهِ بِفِعْلِ اتِّسَاعِ اللَّيْلِ وَسَطْوَتِهِ :

وَيَشِيخُ طِفْلٌ كَانَ يُولَدُ
عِنْدَمَا نَسِيَ النَّهَارُ حِذَاءَهُ ...
فِي أَسْفَلِ الْوَادِي ...

عَلَى أَنَّهُ يُمْكِنُ رَصْدُ بَعْضِ الصُّوَرِ الْبَيَانِيَّةِ الْجُزْئِيَّةِ وَبَعْضِ الصُّوَرِ الرَّمْزِيَّةِ الأُخْرَى إِلَى جَانِبِ هَذِهِ الصُّورَةِ الْكُبْرَى، تَرْتَبِطُ بِهَا ارْتِبَاطَ تَوَالُدٍ وَتَكَامُلٍ أَوِ ارْتِبَاطَ تَقَابُلٍ : صُوَرُ اكْتِئَابِ الْفُرْسَانِ / صُورَةُ النَّهْرِ الصَّامِتِ، فُقْدَانُ الأَرْحَامِ لِلَوْنِهَا / سُؤَالُ النِّيلِ عَنِ الْفَتَى الْعَرَبِيِّ / خَلْعُ الأَهْرَامِ لِبَيْعَةِ الْفِرْعَوْنِ / شَيْخُوخَةُ الطِّفْلِ قَبْلَ الأَوَانِ / نِسْيَانُ النَّهَارِ لِحِذَائِهِ ... وَبِذَلِكَ فَإِنَّ الْقَصِيدَةَ تَخْضَعُ فَنِّيّاً لِشِعْرِيَّةِ الرَّمْزِ وَالْمُشَابَهَةِ عَنْ طَرِيقِ الانْزِيَاحِ اللُّغَوِيِّ وَالتَّرْكِيبِـــيِّ، وَتَوْظِيفِ الصُّورَةِ وَالرَّمْزِ بَعِيداً عَنِ التَّجْرِيدِ وَالإِبْهَامِ. وَمِنْ زَاوِيَةِ التَّنَاصِّ تُوَظِّفُ الْقَصِيدَةُ بَعْضَ الْمَعَانِي الْقُرْآنِيَّةِ وَالرُّمُوزِ الدِّينِيَّةِ وَالتَّارِيخِيَّةِ وَالْحَضَارِيَّةِ، كَمَا تَلْتَقِي بِعَلاَقَةِ تَشَابُهٍ وَاسْتِيحَاءٍ فِي بَعْضِ صُوَرِهَا وَمَعَانِيهَا بِبَعْضِ الْقَصَائِدِ الْعَرَبِيَّةِ الْقَدِيمَةِ وَالْمُعَاصِرَةِ الَّتِي يُمْكِنُ أَنْ تَتَدَاعَى إِلَى ذَاكِرَةِ الْقَارِئِ، وَخَاصَّةً تِلْكَ الَّتِي وَظَّفَتِ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ وَالْمَطَرَ وَالْقُدْسَ كَصُوَرٍ وَرُمُوزٍ.

وَالنَّتِيجَةُ الَّتِي نَصِلُ إِلَيْهَا عَلَى مُسْتَوَى التَّأْوِيلِ الدَّلَالِيِّ / السِّيمْيَائِيِّ أَنَّ الْقَصِيدَةَ تُجَسِّدُ بِالْفِعْلِ وَاقِعَ الْحَالِ الْعَرَبِيِّ فِي كُلِّ مُسْتَوَيَاتِهَا، الْإِيقَاعِيَّةِ وَالْمُعْجَمِيَّةِ وَالتَّرْكِيبِيَّةِ وَالدَّلَالِيَّةِ / مِنْ خِلَالِ رُؤْيَا شِعْرِيَّةٍ تَقُومُ عَلَى عِدَّةِ بُنًى وَأَنْسَاقٍ رَمْزِيَّةٍ. فَهِيَ تَقُومُ عَلَى بِنْيَةِ صِرَاعٍ وَتَضَادٍّ بَيْنَ قُطْبَيْنِ هُمَا : اللَّيْلُ / الْفُرْسَانُ، تَكُونُ فِيهَا الْغَلَبَةُ وَالْهَيْمَنَةُ لِلْقُطْبِ الْأَوَّلِ بِمَا يَرْمُزُ لَهُ مِنْ قَهْرٍ وَظُلْمٍ وَبُؤْسٍ وَحُزْنٍ عَلَى الْقُطْبِ الثَّانِي الَّذِي يَرْمُزُ لِلْقُوَّةِ وَالْعِزَّةِ وَالْبُطُولَةِ وَالنَّصْرِ. وَتَتَبَلْوَرُ الْعَلَاقَةُ بَيْنَهُمَا مِنْ خِلَالِ بِنْيَةٍ ثُنَائِيَّةٍ كُبْرَى هِيَ بِنْيَةُ الْحُضُورِ وَالْغِيَابِ الَّتِي يُمْكِنُ تَجْسِيدُهَا عَلَى الشَّكْلِ التَّالِي :

- حُضُورُ اللَّيْـــلِ ـ ← الْقَهْرُ / الْخَوْفُ / الصَّمْتُ / الْحُزْنُ / السُّكُونُ / الظَّلَامُ.
- غِيَابُ الْفُرْسَانِ ـ ← الرِّفْعَةُ / الشَّجَاعَةُ / الْحَرَكَةُ / الْفَرَحُ / الْبُطُولَةُ / النَّصْرُ.

وَكُلُّ قُطْبٍ مِنْهُمَا يَرْتَبِطُ بِالصُّوَرِ الْجُزْئِيَّةِ وَالْعَنَاصِرِ الْمُكَوِّنَةِ لَهُ بِعَلَاقَةِ تَلَازُمٍ وَتَكَامُلٍ وَتَوَالُدٍ :

- اللَّيْـــلُ ـ ← الظَّلَامُ / الصُّرَاخُ / الْخِيَانَةُ / الصَّمْتُ / الْقَسْوَةُ / الْعَبَثُ / الْمَتَاهَةُ / النَّفَقُ / ...
- الْفُرْسَانُ ـ ← الصَّوْمَعَةُ / الْمَلَائِكَةُ / النَّهْرُ / الْقُدْسُ / النِّيلُ / الْفَتَى الْعَرَبِيُّ / الْمَطَرُ / الْأَهْرَامُ / السُّرُوجُ.

وَهَكَذَا نُلَاحِظُ أَنَّ مِفْتَاحَ هَذِهِ الْقَصِيدَةِ هُوَ كَلِمَةُ "اللَّيْل" بِمَا تَشِعُّ بِهِ مِنْ دَلَالَاتٍ رَمْزِيَّةٍ ؟، فَهِيَ تُمَثِّلُ النَّوَاةَ الَّتِي تَنْمُو وَتَتَوَالَدُ إِيجَاباً وَسَلْباً عَبْرَ مُخْتَلِفِ أَسْطُرِ الْقَصِيدَةِ وَمَقَاطِعِهَا وَمُسْتَوَيَاتِهَا، بَلْ إِنَّهَا تُشَكِّلُ تِيمَةً جَوْهَرِيَّةً فِي عَالَمِ الرُّؤْيَا الشِّعْرِيَّةِ الْمُمَيِّزَةِ لِلدِّيوَانِ كَكُلٍّ، فَهِيَ تَتَرَدَّدُ بِكَثَافَةٍ فِي جُلِّ قَصَائِدِهِ وَتَأْخُذُ الصَّدَارَةَ فِيهِ بِحُضُورِهَا الْجَمْعِيِّ فِي عُنْوَانِهِ : (كِتَابُ اللَّيَالِي) وَرُغْمَ كَوْنِهِ – اللَّيْل – صُورَةً رَمْزِيَّةً مَأْلُوفَةً وَشَائِعَةً فِي الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ فَإِنَّ سَعَتَهُ وَطَبِيعَتَهُ الْغَنِيَّةَ أَسْعَفَتِ الشَّاعِرَ عَلَى إِعَادَةِ تَوْظِيفِهِ ضِمْنَ سِيَاقٍ جَدِيدٍ.

وَقَدْ سَاهَمَتْ كُلُّ الْمُسْتَوَيَاتِ السَّابِقَةِ عَلَى تَجْسِيدِ صُورَةِ اللَّيْلِ كَرُؤْيَا رَمْزِيَّةٍ : الْمُسْتَوَى الْإِيقَاعِيُّ بِبُطْئِهِ وَقِصَرِهِ وَتَثَاقُلِهِ، وَالْمُسْتَوَى الْمُعْجَمِيُّ بِحُقُولِهِ الدِّينِيَّةِ وَالتُّرَاثِيَّةِ وَالْوَاقِعِيَّةِ وَبِعَلَاقَاتِهِ التَّوَالُدِيَّةِ وَالتَّضَادِيَّةِ، وَالْمُسْتَوَى التَّرْكِيبِيُّ بِهَيْمَنَةِ زَمَنِ الْحَاضِرِ وَضَمِيرِ الْغَائِبِ وَجُمْلَةِ الْخَبَرِ، وَالْمُسْتَوَى الرَّمْزِيُّ بِصُورَةِ الظَّلَامِ وَالْحُزْنِ وَالصَّمْتِ ضِمْنَ بِنْيَةِ التَّضَادِّ وَالتَّوَالُدِ وَبِنْيَةِ الْحُضُورِ وَالْغِيَابِ ...

كُلُّ هَذَا سَاهَمَ عَلَى إِبْرَازِ حَالَةِ التَّرَدِّي وَالسُّكُونِ وَالْهُمُودِ فِي الْوَاقِعِ الْعَرَبِيِّ، لَكِنْ مِنْ غَيْرِ مُبَالَغَةٍ فِي الْيَأْسِ وَالتَّشَاؤُمِ لِأَنَّ الشَّاعِرَ تَرَكَ الْبَابَ مَفْتُوحاً لِلْأَمَلِ فِي الْمَطَرِ وَالْمُسْتَقْبَلِ حَيْثُ يَقُولُ فِي خَاتِمَةِ الْقَصِيدَةِ :

– إِنَّ النِّيلَ يَسْأَلُ عَنِ الْفَتَى الْعَرَبِيِّ
وَالْأَهْرَامُ تَخْلَعُ بَيْعَةَ الْفِرْعَوْنِ
وَالْهَوَى مَطَرٌ !!!

وَبِهَذَا يَتَكَامَلُ تَحْلِيلُنَا لِهَذِهِ الْقَصِيدَةِ، وَالَّذِي قَصَدْنَا مِنْ وَرَائِهِ تَقْدِيمَ صُورَةٍ عَنْ طَبِيعَةِ تَشَكُّلِ وَانْبِنَاءِ الرُّؤْيَا الْوَاقِعِيَّةِ فِي الدِّيوَانِ وَعَنْ بِنْيَتِهَا الشِّعْرِيَّةِ وَالرَّمْزِيَّةِ وَبَعْضِ عَلَاقَاتِهَا التَّنَاصِّيَّةِ بِاخْتِصَارٍ وَإِيجَازٍ.

* في حداثة النص الشعري (مقاربات). دار البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع – القنيطرة. الطبعة الأولى/ 1995. ص : 83 - 88.

ب-الأسئلة:

اكتب موضوعا إنشائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص، موظفا مختلف مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطـالب التالية :

- تأطير النص ضمن تطور المناهج النقدية الحديثة، مع وضع فرضية لقراءته.
- تحديد المضامين الواردة في النص وتلخيصها.
- إبراز مظاهر تطبيق المنهج البنيوي وخصائصه من خلال النص.
- بيان الطريقة المعتمدة في عرض قضايا النص، وتحديد الأساليب الموظفة في معالجتها.
- صياغة خلاصة تركيبية تبين من خلالها مدى تمثيل النص للمنهج البنيوي.

تحليـــل النص

ظهر المنهج البنيوي كرد فعل ضد المناهج النقدية الأخرى التي اهتمت بالارتباطات والعلاقات الخارجية للأدب أكثر مما اهتمت بالأدب نفسه. ويرجع الفضل في ظهور هذا المنهج إلى التطورات الكبرى التي تحققت في مجال اللسانيات ؛ ذلك العلم الذي اهتم بدراسة اللغة في مختلف مكوناتها ومستوياتها (الصوتية، والمعجمية، والتركيبية، والدلالية...). ونظرا لجدة هذا المنهج وفعاليته في التحليل انجذب إليه كثير من النقاد العرب وطبقوه في دراساتهم للنصوص الأدبية، ومن بين هؤلاء النقاد، نجد الناقد المغربي عبد الله شريق في كتابه "في حداثة النص الشعري" الذي اقتطف منه هذا النص.

يظهر من خلال ملاحظتنا لعنوان النص والفقرة الأولى منه أن الناقد استعمل عبارة "تحليل نصي"، وهذا مؤشر يجعلنا منذ البداية نفترض أننا بصدد دراسة نقدية اعتمد فيها الناقد المنهج البنيوي.

إذن، ما هي المضامين التي يدور حولها النص ؟ وما هي مظاهر المنهج البنيوي وخصائصه من خلاله ؟ وماهي الوسائل المنهجية والحجاجية واللغوية المعتمدة في معالجة أفكاره ؟ وإلى أي حد استطاع الناقد استغلال إمكانيات المنهج البنيوي في دراسته للنص الشعري ؟

لقد اتخذ الناقد من قصيدة "الليل والفرسان" للحسين القمري متنا لدراسته. وقد استهل هذه الدراسة بإنجاز قراءة أولى كشفت على مستوى الدلالة المباشرة أن الشاعر حاول أن يقدم من خلالها صورة عن واقع الحال العربي المعاصر بما يتسم به ظلامية واستكانة وغياب لقيم العدل والخير والبطولة. ولكن هذه الصورة لم تتأكد، ولم تأخذ مشروعيتها إلا بعد أن تضافرت كل مستويات النص على دعمها وتأييدها ؛ أي من خلال تفكيك ودراسة مكوناته الإيقاعية والمعجمية والتركيبية والدلالية.

فعلى المستوى الإيقاعي درس الناقد التفعيلة وتنويعاتها المختلفة، كما رصد بعض الترديدات الصوتية، وتكرار بعض التقابلات التركيبية، والإيقاعات الرتيبة والمتكررة التي وفرتها بعض القوافي المتناظرة، ثم تكرار بعض الأصوات المتسمة باللين والرخاوة والهمس.

وعلى المستوى المعجمي قسم الناقد معجم النص إلى حقول دلالية، مع إبراز مختلف العلاقات التي تربط بينها.



وعلى المستوى التركيبي أكد هيمنة الجملة الفعلية والخبرية القصيرة، وكثرة أفعال المضارع الدالة على الحاضر، والمستندة لضمير الغائب، ثم تكرار وترديد بعض صيغ الحال والنعت **والتعجب**

وعلى مستوى بنية الصورة رصد الناقد هيمنة الصورة **الكلية الكبرى (صورة الليل)**، كما رصد بعض الصور البيانية الجزئية، وبعض الصور الرمزية الأخرى، مع إبراز **مختلف العلاقات التي تربطها** بالصورة الكبرى.

يبدو من خلال هذه المضامين أن الناقد قد طبق **المنهج البنيوي في دراسته** للنص الشعري. وقد تم إنجاز هذه الدراسة عبر مرحلتين أساسيتين :

1ـ **مرحلة التفكيك**: والمقصود بها تفكيك النص إلى **تمفصلاته الشكلية. وذلك** عبر تشريحه إلى مستويات لغوية مختلفة. ويمكن تحديد هذه المستويات اللغوية والمصطلحات المرتبطة **بها في الجدول** التالي :

المستوى	المصطلحات
المستوى الإيقاعي	التشكيلات الإيقاعية، تفعيلة "متفاعلن"، الحركات، **تفعيلة الكامل**، الترديدات الصوتية، التكرار، القوافي المتناظرة، اللين،الرخاوة، الهمس، **الحقل الصوتي**.
المستوى المعجمي	حقول دلالية، الألفاظ، الكلمات، الأوصاف، الحقل الاجتماعي /الوجداني/ الديني، الحقل التاريخي/ والجغرافي.
المستوى التركيبي	الجملة الفعلية، الجملة الخبرية القصيرة، أفعال الماضي، الجمل الإنشائية، أفعال المضارع، ضمير الغائب، الجملة الإسمية، صيغ الحال والنعت والتعجب.
مستوى بنية الصورة	الصورة الكلية، صورة الليل، الصور البيانية الجزئية، الصور الرمزية، صورة الفرسان، صورة النهر، الرمز، المشابهة، التجريد، الإبهام، الرموز الدينية والتاريخية والحضارية.

2ـ **مرحلة إعادة التركيب** : وفيها يتم الربط بين المستويات السابقة لاستخلاص نتيجة معينة عن طريق التأويل. وفي هذا توصل الناقد إلى أن المستويات كلها قد ساهمت على تجسيد صورة الليل كرؤيا رمزية : المستوى الإيقاعي ببطئه وقصره وتثاقله، والمستوى المعجمي بحقوله الدينية والتراثية والواقعية وبعلاقاته التوالدية والتضادية، والمستوى التركيبي بهيمنة زمن الحاضر وضمير الغائب وجملة الخبر، والمستوى الرمزي بصورة الظلام والحزن والصمت.

وخلال المرحلتين السابقتين يعمل الناقد على تشغيل مجموعة من المفاهيم والمصطلحات المرتبطة بالمنهج البنيوي، إما بشكل صريح أو بشكل ضمني. ويمكن استعراض هذه المفاهيم كالتالي :

ـ **مفهوم البنية**: وذلك اعتباراً أن النص الشعري يمثل بنية كبرى، وهذه البنية الكبرى تتكون من بنيات صغرى هي العناصر اللغوية المشكلة لنسيجه، وكل بنية صغرى تتكون من بنيات جزئية : كالتفعيلة والقوافي والأصوات بالنسبة للإيقاع، والحقول الدلالية والألفاظ بالنسبة للمعجم، والجملة الفعلية والجملة الخبرية القصيرة وأفعال المضارع وضمير الغائب وصيغ الحال والنعت والتعجب بالنسبة للتركيب، والتشبيه والاستعارة والرمز بالنسبة للصورة.

ـ **مفهوم النسق أو النظام**: ويظهر ذلك أولا من خلال اعتبار النص منظومة أو شبكة من المستويات اللغوية منها ما هو إيقاعي ، ومنها ما هو معجمي، ومنها ما هو تركيبي، ومنها ما هو دلالي. كما أن البناء الداخلي لكل مستوى يتم عبر منظومة من العلاقات التي تجمع بين أجزائه، كعلاقة التوالد والتكامل، وعلاقة التبادل والتضاد،

وعلاقة التكرار والترادف، وعلاقة الترابط والتداعي...

- **مفهوم الدال والمدلول** : ويبدو ذلك من خلال اعتبار المكونات اللغوية بأبعادها المختلفة دوالا تحيل على مدلولات نتوصل إليها عن طريق التأويل، ومن أمثلة ذلك :

• دلالة الإيقاع من خلال تفعيلة بحر الكامل والأصوات المتسمة باللين والرخاوة والهمس على موضوع الحزن والمآسي.

• دلالة المعجم على الظلام واللون الأسود والحزن والإحباط.

• دلالة الصورة، في ارتباطها بالليل، على القهر والظلم والبؤس والحزن، وفي ارتباطها بالفرسان، على القوة والعزة والبطولة والنصر.

• دلالة النص ككل على حالة السكون والتردي والهمود في الواقع العربي.

- **مفهوم السياق** : ويتطلب هذا المفهوم قراءة النص في إطار الرؤيا الشعرية، وهي رؤيا لا توجه قصيدة "الليل والفرسان" فقط، وإنما توجه ديوان "كتاب الليالي" ككل. ومفاد هذه الرؤيا انتقاد الشاعر للحاضر البئيس والمرفوض، وتطلعه إلى المستقبل السعيد والمأمول.

إن رغبة الناقد في توضيح أفكاره ومحاولة إقناعنا بصحتها، جعلته يسلك استراتيجية منهجية وحجاجية وأسلوبية تقوم على ما يلي :

- **اعتماد القياس الاستنباطي** : وذلك بالانطلاق من فرضية عامة مفادها أن الشاعر عبر عن الظلامية التي تسود المجتمع العربي المعاصر، ثم تتبع حضور هذه الظلامية (الليل) وهيمنتها في مختلف مستويات القصيدة (الإيقاع، والمعجم، والتركيب، والصورة)، ليؤكد في الأخير صحة الفرضية التي انطلق منها في شكل نتيجة نهائية وهي : مفتاح القصيدة هو كلمة "الليل".

- **الميل إلى الاستشهاد** : وفيه استدل الناقد على صحة استنتاجه بما يلي :

• بقول أحد المحدثين فيما يتعلق بالصفات الإيقاعية المرتبطة بتفعيلة بحر الكامل.

• ببعض الألفاظ والصور والمقاطع من قصيدة "الليل والفرسان" للحسين القمري.

- **إبراز التضاد** : وهو البرهنة على صحة القضية من خلال فساد نقيضها، ويبد ذلك في الكشف عن العلاقات الضدية بين الثنائيات التالية : (يقلل ≠ يكثر/ جملة خبرية ≠ جملة إنشائية / أفعال الماضي ≠ أفعال المضارع / حضور الليل ≠ غياب الفرسان...).

- **إدماج الجزء في الكل** : وفيه أشار الناقد إلى أن ما ينطبق على الكل (الصورة الكبرى) ينطبق على الجزء (الصور الجزئية).

وفضلا عن الوسائل السابقة يتعزز الجانب الحجاجي في النص بتوظيف الناقد لغة تقريرية مباشرة بعيدة عن الإيحاء، وخالية من الكلمات الصعبة، ومن المحسنات البديعية، وهذا ينسجم مع طبيعة النص الذي يتميز بالسمة العلمية والموضوعية في معالجة الأفكار، كما ينسجم مع مقصدية الناقد الذي يهدف إلى تبسيط الفكرة وتوضيحها



للمتلقي حتى يتسنى له فهمها واستيعابها والاقتناع بصحتها.

وبالإضافة إلى الطابع التقريري تتميز لغة النص كذلك بالاتساق، ويمكن تحديد مظاهر هذا الاتساق من خلال مجموعة من الوسائل كالتكرار الذي تتردد فيه الألفاظ والعبارات التالية : (النص، القصيدة، الشاعر، المستوى الإيقاعي، المستوى المعجمي، المستوى التركيبي، المستوى الدلالي، الصورة، الليل والفرسان...)، والإحالة التي تتم تارة بواسطة الضمير (دعمها، تأييدها...)، وتارة بواسطة اسم الإشارة (هذه القصيدة، تلك الرؤيا)، وتارة بواسطة الإسم الموصول (الكامل الذي وصف من طرف بعض المحدثين، النتيجة التي نصل إليها...)، والوصل الذي يكون تارة بواسطة حروف العطف، وتارة بواسطة حروف أخرى مثل : (لكن، من خلال، إلا إذا، غير أن، لذلك، على أنه، وهكذا، وبهذا...).

وبالموازاة مع الاتساق يتميز النص كذلك بظاهرة الانسجام ؛ ذلك أن الناقد يفترض في القارئ توفره على إمكانيات إنجاز قراءة منسجمة اعتمادا على ما لديه من معرفة خلفية، فهو يفترض مثلا معرفته بالمناهج النقدية وبالمنهج البنيوي تحديدا، كما يفترض معرفته بالشعر والشعر المغربي المعاصر أساسا، بالإضافة إلى ما يرتبط بهذين المجالين من مصطلحات ومفاهيم، كالبنية، والنظام، والدال، والمدلول، والسياق، والإيقاع، والمعجم، والتركيب، والصورة...وبهذه المعرفة الخلفية يستطيع القارئ فهم النص وتأويله وتبسيطه عن طريق ملء الفراغات وردم الفجوات وتقدير المسكوت عنه...

من خلال ما سبق يتأكد أن الناقد اعتمد مقاربة علمية موضوعية في دراسة النص الشعري، فهو لم يكتف بشرح مضامينه، ولم يقدم بصدده انطباعات شخصية أو أحكام جاهزة. وإنما استعمل أدوات إجرائية في التحليل، ومرجعه في ذلك الدراسات اللسانية التي تشكل أساس المنهج البنيوي. أما بخصوص تطبيق هذا المنهج، فقد تطلب اتباع مرحلتين متضافرتين هما : مرحلة التفكيك التي تم فيها تشريح النص إلى مستويات لغوية مختلفة، ثم مرحلة إعادة التركيب التي تم فيها الربط بين المستويات السابقة لاستخلاص نتيجة معينة عن طريق التأويل. وخلال المرحلتين السابقتين عمل الناقد على تفعيل المنهج البنيوي باستثمار مجموعة من المصطلحات التي تشكل جهازه المفاهيمي، كمفهوم البنية، ومفهوم النسق، ومفهوم الدال والمدلول، ومفهوم السياق. ولتوضيح أفكاره وإقناع المتلقي بصحتها سلك الناقد استراتيجية منهجية وحجاجية وأسلوبية تقوم على مجموعة من الوسائل ؛ كالقياس الاستنباطي، والاستشهاد، وإبراز التضاد، وإدماج الجزء في الكل، بالإضافة إلى اللغة التقريرية المباشرة التي تتميز بمجموعة من مظاهر الاتساق. كما أنه لتحقيق قراءة منسجمة راهن الناقد على الخلفية المعرفية للمتلقي الذي يفترض أن يعتمد مجموعة من الإجراءات والمبادئ لفهم النص وتأويله.

لقد أثبت الناقد بالفعل أن المقاربة البنيوية تركز على جوهر الإبداع الأدبي وهو اللغة. كما أثبت أن مراحل التحليل تؤدي إلى نتائج موضوعية تتضافر جميع المستويات اللغوية في تأكيدها. إلا أنه رغم ذلك يمكن القول إن المنهج البنيوي ليس وحده كافيا للإحاطة بالظاهرة الأدبية من جميع جوانبها ؛ إذ أن هذه الظاهرة هي شبكة متداخلة من العوامل التاريخية والاجتماعية والنفسية، وليست نسيجا لغويا فقط، ولهذا يستحسن أن تنفتح البنيوية على المناهج النقدية الأخرى سعيا إلى تحقيق دراسة تحيط ما أمكن بشتى جوانب العمل الأدبي.

الفصل الثاني :

نماذج محللة في المؤلفات

ورد في كتاب "ظـــاهرة الشعر الحديث" لأحمد المعداوي – المجاطي ما يلي :

«التقى هؤلاء الشعراء (جماعة الديوان) عند فكرة واحدة، هي أن الشعر وجدان. غير أن مفهوم الوجدان عندهم كان متباينا، (...)، ولا ريب في أن هذا الاختلاف في مفهوم الوجدان، قد أثمر اختلافا بيّناً في المضامين الشعرية لهؤلاء الشعراء ...».

• ظـــاهرة الشعر الحديث. شركة النشر والتوزيع المدارس – الدار البيضاء. الطبعة الثانية/2007. ص :11 (بتصرف).

انطلق من هذه القولة، واكتب موضوعا متكاملا، تنجز فيه ما يلي :

- ربط القولة بسياقها العام داخل المؤلف.
- رصد مظاهر البعد الوجداني، واختلاف مفهومه ومضامينه عند شعراء مدرسة الديوان.
- الإشارة إلى مختلف الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد في مقاربة هذه التجربة.

التحليل

لقد بدأت تركيبة المجتمع المصري تتغير منذ أواخر العقد الأول من القرن العشرين، وذلك بعد ظهور طبقة البورجوازية الصغيرة على مسرح الأحداث، وبعد أن تم التحام متين، على مستوى الفكر، بين الأجيال الصاعدة، وبين الحضارة الحديثة، فكانت النتيجة هي ظهور جماعة من الشعراء يبشرون بقيم جديدة تتناغم مع شعار العودة إلى الذات، هؤلاء الشعراء هم : عباس محمود العقاد، وعبد الرحمان شكري، وإبراهيم عبد القادر المازني، الذين شكلوا مدرسة شعرية تسمى " جماعة الديوان".

إذن، ما هو المضمون الذاتي في شعر هذه الجماعة ؟ وكيف يختلف حضوره من شاعر إلى آخر ؟ وما هي الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد في معالجة هذا الموضوع ؟

لقد وردت القولة السابقة في بداية القسم الأول من كتاب "ظاهرة الشعر الحديث"، وبالتحديد في الفصل الأول الذي يحمل عنوان "نحو مضمون ذاتي"، وفيه يؤكد الناقد أن شعراء الديوان قد التقوا عند فكرة واحدة، هي أن الشعر وجدان. غير أن مفهوم الوجدان عندهم كان متباينا. فقد أراده العقاد مزيجا من الشعور والفكر، وفهمه شكري على أنه التأمل في أعماق الذات تأملا يتجاوز في غايته حدود الاستجابة للواقع، أما المازني فقد رأى فيه كل ما تفيض به النفس من شعور وعواطف وإحساسات. ولا ريب في أن هذا الاختلاف في مفهوم الوجدان، قد أثمر اختلافا بيّناً في المضامين الشعرية لهؤلاء الشعراء ؛ فقد لابس شعر العقاد ميل واضح إلى التفكير، بل ما أكثر ما طغى الجانب الفكري على الجانب الشعوري في شعره، ولعل في ذلك ما يفسر ذهاب كثير من الدارسين إلى أن العقاد مفكر قبل أن يكون شاعراً.وعلى العكس من ذلك نجد عبد الرحمان شكري يستمد طابعه المظلم

من أغوار نفسه الكسيرة، منصرفا من إهمال العقل المحض إلى التأمل في أعماق الذات، لأن المعاني عنده جزء من النفس لا يدرك بالعقل، وإنما يدرك بعين الباطن، أي بالقلب. أما المازني، فإنه أحب أن يتعامل مع الأشياء تعاملا أساسه الانفعال المباشر بما تنطوي عليه تلك الأشياء من مظاهر مفجعة دون تدخل من العقل، أو توغل في أعماق النفس، لأن من طبيعة الشعر عنده، أن ينطلق من النفس بصورة طبيعية، أشبه ما تكون بالبركان.

إن مقاربة المجاطي لهذه التجربة قد تمت انطلاقا من اتباع استراتيجية منهجية وحجاجية وأسلوبية واضحة. فعلى المستوى المنهجي اعتمد الناقد المنهجين التاريخي والاجتماعي ؛ وذلك من خلال ربط ظهور جماعة الديوان بالتحولات التاريخية والاجتماعية التي عرفها المجتمع المصري في بداية القرن العشرين. وعلى المستوى التفسيري والحجاجي، اعتمد الناقد لتوضيح أفكاره ومحاولة الإقناع بصحتها، مجموعة من الوسائل، نحددها كالتالي :

- **القياس الاستنباطي** : وذلك من خلال الانطلاق من مبدأ عام، وهو "التقاء شعراء جماعة الديوان عند فكرة واحدة، هي أن الشعر وجدان"، ثم الانتقال بعد ذلك لرصد مظاهره عند هؤلاء الشعراء.

- **التمثيل** : ويعني تفسير الظاهرة بتقديم أمثلة عنها، ونلاحظ هذا بالتحديد عندما يريد الناقد أن يثبت حضور البعد الوجداني عند شعراء الجماعة، فيلجأ إلى التمثيل لذلك بقصائد من شعرهم، كقصيدة "الحبيب الثالث" للعقاد، وقصيدة "معان لايدركها التعبير" لشكري، وقصيدة "البحر والظلام" للمازني ...

- **الاستشهاد** : ويظهر ذلك في لجوء الناقد، لدعم موقفه، إلى الاستشهاد بمجموعة من آراء بعض الشعراء والنقاد، كعبد الرحمان شكري في مقدمة ديوانه "ضوء الفجر"، وعباس محمود العقاد في ديوانه "هدية الكروان"، وصلاح عبد الصبور في مقاله "شاعرية العقاد"، ومحمد مندور في كتابه "النقد والنقاد المعاصرون"...

- **المقارنة** : وتبدو من خلال إبراز نقط الاتفاق ونقط الاختلاف بين شعراء هذه المدرسة حول مفهوم الوجدان ومضامينه في شعرهم.

وبالإضافة إلى الوسائل السابقة، يتعزز الجانب التفسيري والحجاجي في هذا الموضوع باعتماد الناقد لغة تقريرية مباشرة، تتميز بسهولة الألفاظ، ووضوح المعاني، وذلك لتبسيط الفكرة وتقريبها من إدراك المتلقي، حتى يتسنى له فهمها واستيعابها والاقتناع بصحتها. كما أن هذه اللغة تستمد معجمها من ثلاثة حقول دلالية هي: الحقل الأدبي والفني (جماعة الديوان – الشعراء – النظم – الغزل – القصيدة – الديوان – المعاني – الرؤيا الشعرية – الأبيات – المضامين...)، والحقل التاريخي – الاجتماعي (المجتمع المصري – العقد الأول من هذا القرن – البورجوازية الصغيرة – الفترة التاريخية...)، والحقل الوجداني (الذات – الوجدان – النفس – الشعور – العواطف – الإحساسات – المعاناة – العذاب – الانفعال – الألم...).

وخلاصة القول، فإن المجاطي حاول أن يحيط بالظاهرة المدروسة إحاطة تجمع بين التصور النظري والممارسة التطبيقية، مما يجعل من دراسته دراسة علمية موضوعية تراعي الشمولية في الطرح، والدقة في التناول، والاعتماد على الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية المناسبة.

ورد في كتاب "ظـاهرة الشعر الحديث" لأحمد المعداوي – المجاطي ما يلي :

«على هذا النحو أحب شعراء الرابطة أن يفهموا الوجدان، فهو النفس، وهو الحياة، وهو الكون، غير أنا لن نحفل كثيرا بهذا المفهوم الذي شخصه الفكر وتحمس له النظر، فخير من ذلك في أغلب الظن أن نتجاوزه إلى مفهوم الوجدان كما صوره شعراء الرابطة القلمية، وعندئذ سوف لانجد شيئا من ذلك العناق الحميم بين النفس والكون، بل سنجد مكانه هروبا من الناس ومن الواقع والحضارة...».

(• ظـاهرة الشعر الحديث، شركة النشر والتوزيع "المدارس" – البيضاء. الطبعة الثانية / 2007. ص : 20.)

انطلق من هذه القولة، واكتب موضوعا متكاملا، تنجز فيه ما يلي :

- ربط القولة بسياقها العام داخل المؤلف.
- رصد مظاهر المضمون الذاتي عند شعراء الرابطة القلمية، واختلافه بين التصور النظري والتجربة الشعرية.
- الإشارة إلى مختلف الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد في مقاربة هذه التجربة.

التحليل

لقد ساهمت مجموعة من العوامل التاريخية والاجتماعية والثقافية في توجيه شعر تيار الرابطة القلمية نحو التعبير عن الذات. فالعامل التاريخي يرتبط بانتشار الوعي القومي الذي أخذ يعكس على الأفراد إحساسا قويا بذواتهم، ورغبة منهم في تأكيد تلك الذوات. والعامل الاجتماعي يتعلق بظروف الهجرة إلى أمريكا التي عمقت في نفوسهم الإحساس بالغربة، حتى أصبح السبيل الوحيد لمقاومة هذا الإحساس هو الاتجاه الكلي نحو الذات والوجدان. أما العامل الثقافي، فراجع إلى اطلاع أصحاب هذا التيار على الشعر الرومانسي الغربي الذي استهوى أفئدتهم المتعطشة إلى الحرية، وإلى التعبير عن الذات في انفعالاتها المختلفة.

إذن، ما هي مظاهر المضمون الذاتي عند هؤلاء الشعراء؟ وكيف يختلف هذا المضمون بين تصوراتهم النظرية وتجاربهم الشعرية؟ وما هي الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد في مقاربة هذه التجربة؟

لقد وردت القولة السابقة في القسم الأول من الفصل الأول من كتاب "ظاهرة الشعر الحديث"؛ فبعد حديث المجاطي في هذا القسم عن المضمون الذاتي عند مدرسة الديوان، انتقل إلى الحديث عن "تيار الرابطة القلمية"، ملاحظا تمحور الشعر عند ممثلي هذا التيار حول فكرة واحدة، هي أن الشعر وجدان. وإذا كانوا يتقاطعون في هذه الفكرة مع جماعة الديوان، فإنهم يختلفون معهم في سعيهم إلى توسيع مفهوم الوجدان حتى يشمل الحياة والكون. وليس ذلك غريبا منهم، فقد آمنوا بفكرة وحدة الوجود، وقالوا بوجود روابط خفية تشد الكائن الفرد إلى الكون جملة، وأن من شأن هذه الرابطة أن ترفع من مكانة الفرد، وتقترب به من الذات الإلهية، حتى لتصبح العودة إلى الذات عبارة عن تفتح على العالم بكلياته وجزئياته.

على هذا النحو أحب شعراء الرابطة القلمية أن يفهموا الوجدان، فهو النفس، وهو الحياة، وهو الكون. إلا أن الناقد لم يحفل كثيرا بهذا المفهوم الذي شخصه الفكر وتحمس له النظر، وإنما تجاوزه إلى مفهوم الوجدان كما صورته تجارب هؤلاء الشعراء، فلم يجد شيئا من ذلك العناق الحميم بين النفس والكون، وإنما وجد مكانه هروبا من الناس ومن الواقع والحضارة ؛ فقد هرب جبران بأحلامه إلى الغاب، حيث تسير الحياة دون أن يعكر صفوها همٌّ ولاحزن ولا موت ولا قبور.

على أن جبران لم يهرب إلى الغاب وحده، إذ سرعان ما لحق به صديقه ميخائيل نعيمة. ولئن كان جبران قد آثر حياة الفطرة على تعقد الحضارة، فإن نعيمة انقطع إلى التأمل في نفسه، إيمانا منه بأن "ملكوت الله في داخل الإنسان"، وأن ليس في الإمكان أبدع مما كان، وأن لامجال لمحاولة التحرر من الواقع الفاسد، لأن الصلاح والطلاح شيء واحد، ولأن الوجود دورة عبث يستوي فيها الموت و الحياة، وهو فوق كل ذلك لا يستحق طموحا ولا جهادا. وبما أن عقول الناس وقلوبهم لا تملك أن ترتفع في يسر إلى هذا المستوى الصوفي من وعي الحياة، فقد ألزم الشاعر نفسه بتجنبهم، مقتنعا أن كل معضلة في الحياة لا تحل إلا عن طريق واحد هو التأمل في الذات.

أما إيليا أبو ماضي، فقد وجد سبيلا آخر لتحقيق هذه الغاية هي الاعتصام بالخيال، أو تجاوز القناعة إلى الخنوع والاستسلام. فإن لم يصل من ذلك كله إلى شيء، عمد إلى الفرار من الناس ومن الحضارة كما فعل من قبله جبران ونعيمة.

ولقد أضاف نسيب عريضة إلى هذه النغمات نغمة أخرى، هي أن سر الشقاء كان في هبوط النفس من مقامها السامي، إلى درك الحياة الاجتماعية، فتبرم بجماهير الناس كما فعل نعيمة. ولما لم يكن في وسعه أن يعود بالنفس إلى مقامها السامي، اكتفى بالخروج إلى الغاب متنكرا للحياة الاجتماعية، وما يكتفها من حركة وزحام.

وإذا كان موضوع الذات موضوعا غنيا ومتشعبا في تجربة شعراء الرابطة القلمية، فإن المجاطي قد اختار في معالجته استراتيجية منهجية وحجاجية وأسلوبية مناسبة. فعلى المستوى المنهجي اعتمد الناقد **المنهجين التاريخي والاجتماعي**، وذلك من خلال ربط ظهور تيار الرابطة القلمية بالظروف التاريخية والاجتماعية التي عاشها هؤلاء الشعراء، وخاصة انتشار الوعي القومي، والهجرة إلى أمريكا. وعلى المستوى التفسيري والحجاجي، اعتمد الناقد لتوضيح أفكاره ومحاولة الإقناع بصحتها مجموعة من الوسائل نحددها كالتالي :

- **القياسي الإستنباطي** : وذلك من خلال الانطلاق من مبدإ عام هو "اتجاه شعراء الرابطة القلمية في تجاربهم إلى التعبير عن الذات "، ثم الانتقال بعد ذلك لتتبع مظاهر هذا التعبير في تجربة كل شاعر.

- **التمثيل** : ويعني تفسير الظاهرة بتقديم أمثلة عنها، ونلاحظ هذا بالتحديد عندما يريد الناقد أن يثبت حضور المضمون الذاتي عند شعراء هذا التيار، فيلجأ إلى التمثيل لذلك بقصائد من شعرهم، كقصيدة "المواكب" لجبران، "وصدى الأجراس" لميخائيل نعيمة، و"في القفر" لإيليا أبي ماضي، و"مناجاة" لنسيب عريضة....

- **الإستشهاد** : وفيه يلجأ الناقد، لدعم موقفه، إلى استحضار آراء بعض الشعراء و النقاد، كجبران خليل جبران في كتابيه "دمعة وابتسامة" و"البدائع والطرائف"، وميخائيل نعيمة في كتابه "مذكرات الأرقش"

ومحمد مندور في كتابه "النقد والنقاد المعاصرون"...

- **المقارنة** : وهي وسيلة تفسيرية وحجاجية تتخذ تارة طابعا شموليا من خلال إبراز الاتفاق بين تيار الرابطة القلمية وجماعة الديوان في ربط الشعر بالوجدان، أو من خلال إبراز الاختلاف الكبير في مفهوم الوجدان بين التصور النظري والتعبير الشعري عند شعراء الرابطة. وتتخذ تارة أخرى طابعا جزئيا من خلال إبراز الاختلاف في طبيعة الحل الذي اختاره كل شاعر للهروب من واقعه ؛ فإذا كان جبران قد وجد هذا الحل في تفضيل حياة الفطرة على تعقد الحضارة، فإن نعيمة وجد ذلك في التأمل في أعماق النفس، وعلى عكس ذلك كله وجد أبو ماضي أن الحل الوحيد هو الاعتصام بالخيال.

أما على المستوى الأسلوبي، فإن الناقد وظف لغة تقريرية مباشرة، تقوم على سهولة اللفظ، ووضوح المعنى. كما أن هذه اللغة تستمد معجمها من ثلاثة حقول دلالية هي : الحقل الأدبي والفني (شعراء المهجر– شعراء الرابطة – الآداب الغربية – الشعر الغربي – الاتجاه الرومانسي – الشاعر الوجداني...)، والحقل التاريخي – الاجتماعي (الهجرة – المجتمع الإنساني المتحضر – الواقع الفاسد – الحياة الاجتماعية – الرحلة – الوعي القومي...)، والحقل الوجداني (الحس – المأساة – الوجدان – الذات – النفس – الحزن – التأمل – الشقاء – اليأس...)

وخلاصة القول، فإن دراسة المجاطي لهذا الموضوع تميزت بكونها دراسة متكاملة تجمع بين التصور النظري والممارسة التطبيقية، مما يجعل منها دراسة علمية موضوعية لا تكتفي بالوصف، وإنما تدعم ذلك بالتمحيص والتحليل، والاعتماد على الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية المناسبة.

ورد في كتاب "ظـاهرة الشعر الحديث" لأحمد المعداوي-المجاطي ما يلي :

«...فقد أدرك الشاعر الوجداني، أن كل تجربة جديدة لا تعبر عنها إلا لغة تستوحي صيغها التعبيرية، وصورها البيانية، وإيقاعاتها الموسيقية من التجربة نفسها».

• ظـاهرة الشعر الحديث. شركة النشر والتوزيع "المدارس"- الدار البيضاء. الطبعة الثانية / 2007. ص : 36.

انطلق من هذه القولة، واكتب موضوعا متكاملا، تنجز فيه ما يلي :

- ربط القولة بسياقها العام داخل المؤلَّف.
- رصد مظاهر الشكل الجديد عند شعراء التيار الذاتي الوجداني على مستوى اللغة، والإيقاع، والصورة الشعرية.
- الإشارة إلى مختلف الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد في مقاربة هذه التجربة.

التحليل

في ظل التحول الذي اتجه بالمضمون اتجاها وجدانيا صرفا، أتيح للقصيدة العربية الحديثة أن تعيد النظر في أشكالها وأدواتها الفنية. ذلك أن التطور في هذه القصيدة لم يكن تطورا منفصلا، يتفاوت السعي فيه بين الشكل والمضمون، بل كان تطورا متكاملا، يستمد حركته من مبدإ العودة إلى الذات، فقد أدرك الشاعر الوجداني أن كل تجربة جديدة لا تعبر عنها إلا لغة تستوحي صيغها التعبيرية، وصورها البيانية، وإيقاعاتها الموسيقية من التجربة نفسها.

إذن، ماهي مظاهر التطور الفني الذي لحق شكل القصيدة عند شعراء التيار الذاتي الوجداني ؟ وما علاقة هذا الشكل بتجارب هؤلاء الشعراء ؟ وما هي الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد في مقاربة هذه التجربة ؟

إن المتأمل للقصيدة الشعرية عند أصحاب التيار الذاتي الوجداني، سيلاحظ أن التطور الذي لحق شكلها الفني يتركز بالأساس في ثلاثة مكونات فنية هي : الصيغ التعبيرية ، والصور البيانية، والإيقاعات الموسيقية، وذلك ما أوضحه المجاطي في القسم الثاني من الفصل الأول من كتاب "ظاهرة الشعر الحديث".

فبالنسبة للصيغ التعبيرية، يلاحظ أن لغة القصيدة الوجدانية أصبحت أقل صلابة من لغة القصيدة الإحيائية، وأكثر سهولة ويسرا. غير أنه لابد من القول بأن مصطلح السهولة هنا، يتجاوز معنى اليسر، إلى الاقتراب من لغة الحديث المألوف. وفي هذا الصدد نجد العقاد يقترب بالشعر من لغة الحياة اليومية، فيديره مع أصداء الشارع، ويمر به على عسكري المرور، ويضعه في فم الباعة المتجولين الذين اعتادوا إزعاجه كل صباح. أما إيليا أبو ماضي، فقد اتخذ عنده هذا القرب من لغة الحديث شكلا نثريا، تحللت به القصيدة من لغة الشعر المشرقة، التي استوت في دواوين الشعراء المجودين سلاسل ذهبية فتانة، وأصبحت حديثا مألوفا، كأي حديث يدور بين اثنين، في زاوية من زوايا الشارع.

وبالنسبة للصور البيانية، فقد استعملها الشاعر الوجداني لغاية نابعة من تجربته الذاتية، كأن يشرح بها

عاطفة، أو يبيّن حالة. وبهذا أصبحت عنده وسيلة للتعبير عما تعجز عنه الأساليب اللغوية المباشرة، وليست زخارف وأصباغا تراد لذاتها كما هو الشأن عند شعراء التيار الإحيائي. ومن خلال هذه العلاقة التي أقامها الشاعر الوجداني مع الصور الشعرية، تولدت خاصية أخرى من خصائص الشكل الفني في هذه القصيدة وهي الوحدة العضوية التي تجعل منها أجزاء متسلسلة وبناء متراصا ومنسجما.

أما بالنسبة للإيقاعات الموسيقية، فقد عمل الشاعر الوجداني على تنويع القافية واختلاف الأوزان. وهو في كل ذلك يسعى إلى ربط القافية والوزن بالأفكار والعواطف الجزئية، وليس بموضوع القصيدة بوصفه كلاًّ موحدا ؛ كما أن الأفكار والعواطف يمكن أن تتبدل وتتلون وتتناقض، فمن المناسب كذلك أن تتغير القوافي وتختلف الأوزان بما يناسب التبدل الطارئ على هذه الأفكار والعواطف. وبهذا عرف الشاعر الوجداني الحديث كيف يفرق بين الموضوع الواحد، وبين العواطف والأحاسيس الجزئية التي يتوقف تشخيصها على الاستعانة بإيقاعات موسيقية تقوم بالأساس على تنوع القافية واختلاف الأوزان.

وإذا كان الشكل الجديد يمثل إضافة كمية ونوعية إلى الخصائص الفنية للشعر العربي الحديث، فإن المجاطي حرص على تقديم هذا الشكل إلى القارئ باستعمال وسائل منهجية وحجاجية وأسلوبية مناسبة. فعلى المستوى المنهجي استعان الناقد بالمنهجين : **الاجتماعي والنفسي**، حيث فسر بالأول سهولة اللغة في الشعر الوجداني، وذلك من خلال ربطها بالحياة اليومية للشاعر، أما الثاني فقد فسر به طبيعة الصورة وطبيعة الإيقاع في هذا الشعر، وذلك من خلال ربطها بنفسية الشاعر في أحاسيسها وانفعالاتها المختلفة.

وعلى المستوى التفسيري والحجاجي، فقد اعتمد الناقد، لتوضيح أفكاره ومحاولة إقناع المتلقي بصحتها، مجموعة من الوسائل، نحددها كالتالي :

- **القياس الاستنباطي** : وفيه انطلق الناقد من مبدإ عام، وهو "تطور الشكل الفني في القصيدة الوجدانية"، ثم انتقل للاستدلال على هذا التطور بنماذج شعرية لبعض شعراء التيار الذاتي الوجداني.
- **التمثيل** : وفيه لجأ الناقد إلى تفسير الظاهرة بتقديم أمثلة عنها، ونجد هذا بالتحديد عندما يريد الناقد أن يثبت تطور الشكل الفني للشعر الوجداني، فيعمد إلى التمثيل لذلك بقصائد من هذا الشعر، وفي هذا يستحضر قصائد من ديوان "عابر سبيل" للعقاد، وقصيدتي "كن بلسما" و"المجنون" لإيليا أبي ماضي، وقصيدتي "الوداع" و"العودة" لإبراهيم ناجي، وقصيدة "الخير والشر" لميخائيل نعيمة".
- **الاستشهاد** : وهو وسيلة يلجأ إليها الناقد لدعم موقفه، وذلك من خلال استحضار آراء بعض الشعراء والنقاد، كجبران خليل جبران في مقال بعنوان "لكم لغتكم ولي لغتي"، وشوقي ضيف في كتابه "البارودي"، وعبد الكريم الأشتر في كتابه "النثر المهجري".
- **المقارنة** : وهي وسيلة تفسيرية وحجاجية يلجأ إليها الناقد بالأساس لإبراز أوجه الاختلاف بين التيار الذاتي الوجداني ونظيره الإحيائي التقليدي على مستوى الشكل الفني ؛ فإذا كان هذا الشكل عند الإحيائيين يتميز بوجود لغة صلبة، وإيقاع ثابت، وصور بيانية غايتها التزيين والزخرفة، فإنه عند الرومانسيين يتميز بلغة سهلة،

وإيقاع متغير، وصور بيانية غايتها التعبير عن النفس في أحوالها وانفعالاتها المختلفة.

وفضلا عن الوسائل السابقة، يساهم المستوى الأسلوبي في تعزيز الجانب التفسيري والحجاجي في هذا الموضوع، وذلك من خلال توظيف الناقد لغة تقريرية مباشرة تتميز بسهولة الألفاظ ووضوح المعاني، والهدف من ذلك تبسيط الأفكار، وتقريبها من إدراك المتلقي، حتى يتسنى له فهمها واستيعابها والاقتناع بصحتها. كما أن هذه اللغة تستمد معجمها النقدي من حقلين دلاليين هما : الحقل الأدبي والفني (الصلابة – القصيدة الإحيائية – السهولة – الشكل النثري – الصيغ التعبيرية – الإيقاع الموسيقي – الأساليب اللغوية – الزخارف والأصباغ – شعراء الرابطة القلمية – القصيدة الوجدانية – الوحدة العضوية – الشعراء الوجدانيون ...)، والحقل الوجداني النفسي (الهموم – التجارب – العواطف – الأحاسيس – المشاعر– الانفعالات – الوجدان...).

وخلاصة القول، إن دراسة المجاطي لهذا الموضوع تميزت بالطابع الشمولي الذي استحضر الشكل الفني في مكوناته المختلفة، كما تميزت كذلك بالتكامل الذي يربط التصور النظري بالممارسة التطبيقية، ويربط أيضا خصوصية الشكل بالأبعاد العاطفية والوجدانية للشاعر. أما طريقة المعالجة، فإنها طريقة علمية موضوعية من خلال سعيها إلى توظيف الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية المناسبة.

ورد في كتاب "ظـاهرة الشعر الحديث" لأحمد المعداوي – المجاطي ما يلي :

«من هذه الزاوية سنحاول دراسة تجربة الغربة، أما هدفنا من هذه الدراسة فهو توكيد أصالة التجربة، والكشف عن جذورها في تربة الواقع. سنتعامل مع الشاعر بوصفه إنسانا غريبا عن كل ما حوله، غريبا في الكون الذي يشمله، وفي المدينة التي يضطرب فيها، وفي الحب الذي يملأ قلبه، وفي الكلمة التي كانت في البدء...».

• ظـاهرة الشعر الحديث. شركة النشر والتوزيع "المدارس" – الدار البيضاء. ط 2. 2007. ص : 67.

انطلق من هذه القولة، واكتب موضوعا متكاملا، تنجز فيه ما يلي :

- ربط القولة بسياقها العام داخل المؤلف.
- رصد حضور أحد مظاهر تجربة الغربة في الشعر العربي الحديث.
- الإشارة إلى مختلف الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد في مقاربة هذه التجربة.

التحليل

شكلت تجربة الغربة والضياع أهم الموضوعات التي قام عليها مضمون الشعر الحديث. وقد ارتبطت هذه التجربة بحالة اليأس والمعاناة التي طبعت شعراء الحداثة، بالنظر إلى ما كان يغلف واقعهم من تخلف وفقر، وبالنظر إلى الصدمة التي أحسها الشاعر بعد نكبة فلسطين سنة 1948. على أن هذه التجربة قد اختلفت من شاعر لآخر، كما أنها جاءت متعددة المظاهر. وسنحاول في هذا التحليل الوقوف عند أحد مظاهر هذه التجربة، مبرزين مختلف الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد المجاطي في مقاربة هذه التجربة.

وردت القولة السابقة في بداية الفصل الثاني، الذي خصصه الناقد أحمد المجاطي لدراسة تجربة الغربة والضياع في الشعر العربي الحديث، وقد جاءت بمثابة استنتاج لما تناوله الناقد قبلها من عوامل اتجاه الشاعر إلى هذه التجربة، والتي يمكن اختزالها في : أثر واقع الهزيمة العربية أمام إسرائيل في نفوس الشعراء، والتأثر بالثقافة الغربية من خلال أعمال إليوث، وخاصة في قصيدته "الأرض الخراب"، ومن خلال الروائيين والمسرحيين الوجوديين كألبير كامو، وجان بول سارتر...وقد ربط المجاطي غربة الشاعر بواقعه الحضاري، الذي تعددت فيه مظاهر الغربة، ومن هنا تآلفت كل من تجربة الشاعر وثقافته من جهة، وواقعه المظلم المغلف بالهزيمة من جهة أخرى لتعمق هذه التجربة، يقول المجاطي، في التمهيد الذي سبق هذه القولة : «إن التقاء الثقافة الواسعة بالتجربة الخصبة، جعلت رحلة الشاعر الحديث في الألم والأمل رحلة ذات طابع خاص، إنها محاولة لمعاناة الواقع معاناة حضارية شاملة...» (ص : 61). على أن تأثر الشعراء العرب بهذه الروافد الغربية لا يعني بتاتا التقليد ؛ فالمجاطي، كما هو واضح في القولة السابقة، يؤكد أصالة هذه التجربة، وانبثاق جذورها من تربة الواقع العربي، هذا الواقع الذي جعل الشاعر يحس نفسه ضائعا وغريبا وممزقا.

ومن خلال القولة السابقة نتبين أن مظاهر الغربة في الشعر الحديث جاءت متنوعة، فهناك الغربة في الكون، والغربة في المدينة، والغربة في الحب، والغربة في الكلمة. وقد وقف المجاطي في كتابه : "ظاهرة الشعر الحديث" بتفصيل عند كل مظاهر الغربة السابقة، مستقرئا للكشف عنها مدونة الشعر الحديث، وما دام المقام لا يتسع هنا لتحليل هذه المظاهر جميعها، فإننا سنكتفي بالوقوف عند مظهر واحد هو : الغربة في المدينة.

لقد انطلق المجاطي في تحليله لمظاهر الغربة في المدينة في الشعر الحديث من ملاحظة روزينتال : «أن الشعر الحديث تسيطر عليه، بصفة عامة، أحاسيس المدن الكبرى»، مؤكدا أن هذا القول يصدق حتى على شعرنا الحديث، فالمدينة تشكل الوجه الحضاري للأمة، وخاصة وجهها السياسي. وهكذا رأى المجاطي أن المدن العربية قد فقدت الكثير من أصالتها، بعد أن غزتها مظاهر المدينة الأوربية، التي لا تتناسب في جدتها وصناعتها مع الواقع العربي المهزوم، وهذا أهم أسباب إحساس الشاعر العربي بالغربة في هذه المدن. ويرى المجاطي أن الشاعر الحديث قد سلك في التعبير عن إحساسه بالغربة سبلا متعددة، فتارة كان يصور المدينة في ثوبها المادي، وحقيقتها المفرغة من المحتوى الإنساني، مثل ما فعل عبد المعطي حجازي في ديوانه "مدينة بلا قلب"، وتارة يصور الناس في المدينة الذين يغلفهم الصمت، ويثقلهم الإحساس بالزمن، وتغيب عندهم قيم التضامن والتعاون، إلى درجة أن الشخص لو مات في زحمة المدينة لا يعرفه أحد، كما قال صلاح عبد الصبور في قصيدته :"أغنية الشتاء" من ديوان "أحلام الفارس القديم".

وإذا انتقلنا إلى الخلفية المنهجية التي اعتمدها المجاطي في مقاربة تجربة الغربة في الشعر الحديث، وجدناها تمتح من عدة مناهج : فهناك **المنهج الموضوعاتي** البارز، حيث ركز الناقد على رصد تمظهرات موضوعة الغربة في الشعر الحديث، بل إنه وقف عند تفريعات هذه الموضوعة من خلال تحليل قصائد كاملة كما فعل مع قصيدة "فارس النحاس" لعبد الوهاب البياتي، والتي قسم مضامينها إلى موضوعات تجسد الغربة في مختلف أشكالها : الغربة في المكان، والغربة في الزمان، والغربة في المدينة، والغربة في العجز، والغربة في الحياة، والغربة في الموت، والغربة في الصمت (ص: 83-88). وهناك **المنهج التاريخي – الاجتماعي**، الذي تجلى من خلال إشارة المجاطي في بداية الفصل الثاني، المخصص للغربة، إلى العوامل التاريخية والاجتماعية التي فجرت تجربة الغربة والضياع في الشعر الحديث، وأهمها هزيمة الجيوش العربية سنة 1948، وآثار الدمار التي لحقت المجتمع العربي بعد هذه الهزيمة. كما اعتمد المجاطي معطيات **التحليل النفسي**، فهو يربط بين الإحساس بالغربة والضياع، وبين الشك الذي خيم على نفسية الإنسان العربي، بعد النكبة، بشكل عام، وعلى الشاعر الحديث بشكل خاص، الذي اصطدمت أفكاره المثالية بصلابة الواقع، فانقلبت أسى وحسرة تجترحان النفس (ص : 65). كما اعتمد المجاطي في بعض الأحيان معطيات **التحليل البنيوي** للنصوص قصد رصد تمظهرات الإحساس بالغربة والضياع من ذلك مثلا وقوفه عند الدلالات التي توحي بها لفظة (لو) في قول الشاعر صلاح عبد الصبور :

لو مت عشت ما أشاء في المدينة المنيرة....

حيث علق الناقد قائلا : «غير أن لو كما نعلم حرف امتناع لامتناع، وليس وراء الاعتماد عليها من كسب إلا أن يكون وهما...».

أما من حيث الأساليب الحجاجية، فقد وجدنا المجاطي في هذا الفصل حريصا على الاستدلال بالأمثلة، والشواهد الموضحة لتجربة الغربة والضياع، فلا تكاد صفحة من صفحات هذا الفصل تخلو من أبيات : لعبد المعطي حجازي، أو السياب، أو صلاح عبد الصبور، أو البياتي...

وفضلا عن الاستدلال بنماذج متعددة من الشعر الحديث، وجدنا المجاطي حريصا على الاستشهاد بأقوال وآراء جملة من النقاد التي تصب في الموضوع الذي يتناوله، حيث وجدنا أقوالا لأدونيس، وإحسان عباس، وعزالدين إسماعيل، وحسين مروة...إلخ. وكثيرا ما وجدنا المجاطي يلجأ إلى، أسلوب الشرح والتأويل، كشرحه مثلا لدلالة بعض الرموز الشعرية، في قصيدة البياتي : "فارس النحاس"، آنفة الذكر، حيث : «الشراع = وسيلة خوض غمار الحياة..و أبحر حول بيته وعاد =الخيبة). كما استعان المجاطي بأسلوب التفسير والتعليل، فهو مثلا يعلل فشل علاقة الشاعر بالمرأة (الغربة في الحب)، بأن : «هموم الشاعر الحديث أكثر من أن تحصى، وتركيبه النفسي أصبح من التعقيد بحث لا تجدي معه جرعة الحب بمفهومه الروحي،.وبمفهومه الجسدي...» (ص : 76 وما بعدها).

أما من حيث اللغة، فقد اعتمد المجاطي لغة واضحة، ومعجما يتلاءم في حقله الدلالي مع موضوع الفصل (الغربة والضياع)، حيث ترددت عبارات : الغربة – الضياع – اليأس – التمزق – الدمار – الشك – الانفصال – الألم – المعاناة – الأزمة – الكآبة – العقم....كل هذا مع استعمال الجمل الخبرية القصيرة التي تدل على المعنى المراد وتوضحه بدقة.

وننتهي إلى أن المجاطي استطاع من خلال هذا الفصل أن يضع يده على موضوعة أساسية من موضوعات الشعر الحديث، ما زالت إلى الآن تشكل هما مؤرقا عند أغلب شعرائنا المعاصرين، لكن السؤال المطروح هل يعد مصطلح الغربة الذي استعمله المجاطي مؤهلا لمقاربة تجربة الشعر الحديث ؟ أما كان أولى بالمجاطي أن يستعمل مصطلحا آخر هو الأصح للدلالة على هذه التجربة، وهو مصطلح الاغتراب الذي يختزل وحده – وليس الغربة– معاني التمزق، والعجز، والتشاؤم، والشك، والقلق، والاستياء ؟.

جاء في كتاب : ظـاهرة الشعر الحديث" لأحمد المعداوي – المجاطي ما يلي :

«وبعد فما كان لهؤلاء الشعراء [أدونيس، وخليل حاوي، والسياب، والبياتي] أن يلتقوا عند معاني الحياة والموت، لو لم يكن إحساسهم بواقع ما بعد النكبة، وما قبل النكبة إحساسا عميقا وواعيا. ولو لم يكن مفهومهم للإبداع الشعري مفهوما شموليا تلتقي فيه هموم الذات بهموم الجماعة التقاء حميما، ويتداخل فيه موقف الشاعر من الماضي بموقفه من المستقبل. بمعنى آخر، لقد أصبح وعي الشاعر بالذات، وبالزمن وبالكون، مرتبطا بوعيه بالجماعة، ومتضمنا له... إن الصراع بين الموت والحياة في تجربة الشاعر الحديث يعني في آخر الأمر الصراع بين الحرية والحب والتجدد الذي يجعل الثورة وسيلته، وبين الحقد والاستبعاد والنفي من المكان ومن التاريخ».

• ظـاهرة الشعر الحديث. شركة النشر والتوزيع "المدارس"– الدار البيضاء. الطبعة الثانية. 2007. ص : 190.

انطلق من هذه القولة، واكتب موضوعا متكاملا، تنجز فيه ما يلي :

- ربط القولة بسياقها العام في المؤلف.
- رصد حضور تجربة الحياة والموت عند أحد الشعراء المذكورين في القولة.
- الإشارة إلى مختلف الوسائل المنهجية والحجاجية التي اعتمدها الناقد في مقاربة هذه التجربة.

التحليل

عرف الشعر العربي الحديث مع نهاية الأربعينيات منعطفا مهما تمثل في نهج شعراء الحداثة لشكل شعري جديد، وقد مثل هذا الشكل رواد بارزون من أمثال : السياب، وصلاح عبد الصبور، والبياتي، وأدونيس...على أن التجديد على مستوى الشكل واكبه تجديد على مستوى المضامين أيضا، وذلك استجابة للتحولات الجديدة، التي عرفها المجتمع العربي، وفي مقدمتها نكبة فلسطين سنة 1948، وتردي الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية للمجتمعات العربية، وقد شكلت تجربة الحياة والموت أهم الموضوعات التي تمحور حولها الشعر الحديث. فما مضمون هذه التجربة؟ وكيف تجسدت عند شعراء الحداثة؟ وما هي الوسائل المنهجية والحجاجية التي استعان بها الناقد أحمد المجاطي لمقاربة هذه التجربة؟

وردت القولة السابقة في نهاية الفصل الثالث، وجاءت بمثابة استنتاج وخلاصة لهذا الفصل، الذي تناول فيه الناقد أسباب تبني شعراء الحداثة لهذه الموضوعة ، والتي جعلتهم موقع تجاذب لإيقاعين متناقضين هما : إيقاع الأمل، وإيقاع اليأس، وجعلت نجاح تجربتهم الشعرية رهينا بمدى إيمانهم بجدلية الحياة والموت. وواضح من خلال القولة السابقة أن هذه الجدلية تمتزج فيها هموم الذات بهموم الجماعة، فالشاعر إنما يحس بالموت انطلاقا من الواقع العربي الذي كانت تغلفه شتى مظاهر الموت والدمار، وهو عندما يتطلع إلى الحياة والبعث، فإنه يبحث عن حياة الجماعة أكثر مما يبحث عن حياته كفرد. ويستنتج من خلال قولة الانطلاق أن الموت مرتبط أساسا بالماضي وبالحاضر، أما الحياة فمرتبطة بالمستقبل الذي ينتظره الشاعر. لقد آمن الشاعر الحديث أن الحياة لا يمكنها أن تولد إلا من رحم

الموت، وعمق هذا الإيمان وهذه التجربة اطلاعه على الأساطير القديمة : اليونانية، والفينيقية، والبابلية، والعربية... وهكذا ترددت كثيرا في الشعر العربي الحديث جملة من الأساطير والرموز التي تعكس جدلية الموت والحياة من قبيل: أسطورة تموز وعشتار، وأسورة أورفيوس، وقصة الخضر... إلخ.

ويستفاد من القولة السابقة أن الشاعر قد رصد تجربة الحياة والموت عند أربعة شعراء، هم : أدونيس، وخليل حاوي، والسياب، والبياتي. وإذا كان المقام لا يتسع هنا للوقوف عند تمظهرات هذه التجربة عند كل الشعراء الأربعة المذكورين، فإننا سنكتفي بالوقوف عند تمظهراتها عند الشاعر عبد الوهاب البياتي فقط.

لقد لاحظ المجاطي تأرجح تجربة الحياة والموت عند البياتي بين منحيين مختلفين هما منحى الأمل ومنحى اليأس، حيث يتولد اليأس عند هذا الشاعر من مظاهر الانهيار والسقوط التي انتهى إليها الواقع العربي، في حين يتولد الأمل من رغبة الشاعر في تجاوز هذا الواقع، وخلق واقع جديد؛ وهكذا رأى المجاطي أن جدلية الأمل واليأس عند البياتي تتجاذبها ثلاثة منحنيات :

- **المنحنى الأول** : فيه انتصار ساحق للحياة على الموت، وتمثله الأعمال الشعرية السابقة على ديوان : "الذي يأتي ولا يأتي"، ولا سيما دواوينه : "كلمات لا تموت" ، و"النار والكلمات"، و "سفر الفقر والثورة".
- **المنحنى الثاني** : تتكافأ فيه الكفتان، ويمثله ديوانه : "الذي يأتي ولا يأتي".
- **المنحنى الثالث** : ينتصر فيه الموت على الحياة، ويمثله ديوانه : "الموت في الحياة".

وهكذا وقف المجاطي عند كل منحنى بالدراسة والتفصيل، ممثلا بما يدل عليه من دواوين الشاعر المذكورة. منتهيا إلى أن قدرة البياتي على كشف الواقع هي مصدر ما في شعره من اهتمام بالموت، أما اهتمامه بالحياة فنابع من إيمانه بالثورة، وإصراره على المقاومة.

أما فيما يتعلق بالمنهج الذي اعتمده الناقد المجاطي في مقاربته لتجربة الحياة والموت في الشعر الحديث، فيمكن أن نسجل بداية استناد الناقد إلى **المنهج الموضوعاتي**، وذلك من خلال تركيزه على الموضوعات الأساسية التي تمحورت حولها تجربة الشعر الحديث، وفي مقدمة هذه الموضوعات تجربة الحياة والموت، وتجربة الغربة والضياع. كما حضر **المنهج التاريخي – الاجتماعي** من خلال ربط المجاطي بين تجربة الحياة والموت عند الشعراء السابقين، وبين الواقع العربي الذي كان يعاني السقوط والدمار والتخلف في مرحلة تاريخية محددة هي مرحلة : ما بعد النكبة (نكبة فلسطين 1948). كما حضر **المنهج النفسي** من خلال ربط المجاطي بين تجربة الموت والحياة وبين المعاناة التي ولدها الواقع في نفسية الشعراء الأربعة المذكورين، خاصة عند حديثه عن خليل حاوي الذي تمحورت التجربة عنده حول (معاناة الحياة والموت).

وقد سلك المجاطي في رصد هذه التجربة **طريقة استقرائية**، حيث وجدناه يبتدئ الفصل الثالث المخصص لهذه التجربة برصد العوامل التي ساهمت في بلورة هذه التجربة عند الشعراء المدروسين، وفي مقدمتها إحساس الشاعر بفداحة واقعه واطلاعه على التراث الأسطوري العالمي؛ ثم ينتقل إلى تحليل تمظهرات هذه التجربة عند الشعراء المذكورين، شاعرا شاعرا، قبل أن ينتهي إلى إعطاء تصوره العام الذي عكسته القولة السابقة التي

انطلقنا منها، والتي جاءت خاتمة للفصل الثالث كما سبق.

أما من حيث الوسائل الحجاجية المعتمدة في هذا الفصل، فيمكن أن نسجل بداية : أسلوب المقارنة الذي انتهجه الشاعر ؛ وذلك من خلال مقارنته بين أربعة تجارب شعرية : أدونيس (التحول عبر الحياة ة والموت)، وخليل حاوي (معاناة الحياة والموت)، والسياب (طبيعة الفداء في الموت)، والبياتي (جدلية الأمل واليأس). يضاف إلى أسلوب المقارنة أسلوب حجاجي حضر بكثافة في الفصل الثالث المرصود لهذه التجربة، وهو التمثيل، فالشاعر لايكاد يذكر تمظهرا من تمظهرات تجربة الحياة والموت عند الشعراء الأربعة حتى يردفه بأبيات لهم، أو قصائد، تدل عليه وتوضحه، ومن هذه الأمثلة مثلا إثباته لهذه الأبيات للبياتي التي عكست منحى الأمل (الحياة) عنده :

يا قيس يا ولدي

تعلمت الحياة

من موت أحبابي، تعلمت الحياة.

ومن هذه الأمثلة أيضا قول البياتي :

لا بد أن تنهار

روما، وأن تبعث من هذا رماد النار

لا بد أن يولد من هذا الجنين الميت الثوار.

وفي ارتباط بالحجاج وجدنا المجاطي يحاور عدة آراء نقدية لمجموعة من النقاد : من ذلك مثلا، مناقشته للرأي الذي أثبته عز الدين إسماعيل في دراسته لديوان "النار والكلمات"، عندما حكم على البياتي بالتعميمية والسطحية في تناوله لصور الأمل، وهو الرأي الذي انتقده المجاطي، لأنه صادر، كما أثبت المجاطي، عن دراسة جزئية لأعمال الشاعر، وتحديدا لديوان واحد هو ديوان : "النار والكلمات"، وليس عن دراسة كلية لأعمال الشاعر.

وهكذا ننتهي إلى أن تجربة الموت والحياة، كانت من أعمق التجارب التي رسخت الحداثة على مستوى المضامين عند الشعراء المحدثين، فقد استطاع هؤلاء الشعراء بتبنيهم لهذه التجربة، تعرية ما في واقعهم من مظاهر التخلف والدمار، ، وذلك بالقدر نفسه الذي تمكنوا فيه من التبشير والدعوة لواقع مستقبلي جديد تنتشر فيه مظاهر الحياة.

ورد في كتاب "ظـــاهرة الشعر الحديث" لأحمد المعداوي – المجاطي ما يلي :

«عندما لاحظنا منذ قليل، بأن الشكل في الشعر الحديث، شكل ينمو، (...)، كان ذلك يعني أن قانون النمو والتطور، يشمل فيما يشمله اللغة التي تعتبر جزءا من شكل القصيدة الجديدة، وقد آن لنا أن نشير إلى أن اللغة لم تكن تنمو وتتطور في اتجاه واحد، بل كانت عملية نموها تتم في اتجاهات مختلفة، (...)، الأمر الذي جعل عملية نمو اللغة وتطورها لا تنتهي بالدارس إلى استخلاص خاصية أساسية واحدة تميز لغة الشعر الحديث، بل تفترض وجود أكثر من خاصية مفردة مهما بلغت هذه الخاصية المفردة من الأهمية...».

● ظـــاهرة الشعر الحديث، شركة النشر والتوزيع "المدارس" – الدار البيضاء، الطبعة الثانية/2007، ص : 201 - 202 (بتصرف).

انطلق من هذه القولة، واكتب موضوعا متكاملا، تنجز فيه ما يلي :

- ربط القولة بسياقها العام داخل المؤلف.
- رصد مظاهر تطور اللغة في الشعر العربي الحديث.
- الإشارة إلى مختلف الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد في معالجة هذا الموضوع.

التحليل

لم تكن حركة الشعر الحديث مجرد ثورة على المضامين التقليدية التي باعدت بين الشاعر وواقعه، وإنما كانت كذلك ثورة على الأشكال القديمة التي لم تعد قادرة على التعبير عن التجارب الجديدة للشعراء. وبهذا فإن تجربة الشعر الحديث لا تكتمل قيمتها إلا بمعرفة الوسائل الفنية التي تمدها بقيم جمالية لا غنى عنها في أي حديث يدور حول حركة تجديدية كحركة الشعر الحديث. معنى ذلك أن جدة التجربة وقيمتها تتوقفان على جدة وسائل التعبير عنها، وعلى ما تزخر به تلك الوسائل من دلالة فنية، مصدرها التوافق بين التجربة نفسها وبين وسائل التعبير. ولعل اللغة الشعرية من أبرز الوسائل التعبيرية التي لحقها التطور، وذلك باعتبارها عنصرا أساسيا في شكل القصيدة الجديدة.

إذن، ما مظاهر تطور اللغة في الشعر العربي الحديث ؟ وما هي الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد لمعالجة هذا الموضوع ؟

لقد أشار المجاطي في هذا الموضوع، وتحديدا في الفصل الرابع من كتابه "ظاهرة الشعر الحديث" المخصص للشكل الجديد إلى أن لغة الشعر الحديث تطورت في اتجاهات مختلفة، وأن هذا التطور أخذ ثلاثة أشكال هي :

1 - **لغة محافظة على خصائص اللغة العربية التقليدية** : وفيها يلجأ بعض الشعراء إلى إيثار العبارة الفخمة، والسبك المتين، ومن أبرز هؤلاء الشعراء بدر شاكر السياب، بحيث نجد في دواوينه الأولى والمتأخرة كثيرا من خصائص اللغة التقليدية، ويمكن تحديد هذه الخصائص فيما يلي :

– توظيف عبارات قديمة، مثل : (حفيف النخل، العارض السّحاح).

– توظيف صيغة "فَعْلَلَ" ومشتقاتها التي فطن إليها الشاعر العربي القديم فأحسن استغلالها، مثل : (السقسقات، الهسهسة، تهدهد، تهزهز، يدندن، ولولة، كفكف).

– استحضار مناخ القصيدة القديمة، وخاصة عند المتنبي الذي أخذ عنه استعمال "حببتك" بدل "أحببتك"، وجمع مثله "سفينة" على "سفائن" و"بوق" على "بوقات".

– إضافة "ما" الزائدة بعد " أيّ" الاستفهامية أو بعد "غير"، كقوله : (أيّما ظلم – بغير ما رحمة).

– حمل جموع التكسير من غير العاقل على غيرها من العقلاء، كقوله : "بهن" بالنسبة للقلوع و "رنحنهن" بالنسبة للأمواج، و "المتهيبات" بالنسبة للقرى، و "التماعتكن" بالنسبة للنقود، و "المتبدلات" بالنسبة للحود... وهي من الاستعمالات الموغلة في البداوة.

– إدراج بعض الجمل الدعائية في خواتم القصائد الحديثة، كقوله في نهاية قصيدة "منزل الأقنان" : "ألا يا منزل الأقنان، سقتك الحيا سحب....".

– تضعيفه للفعلين "سقى" و "روى" بأن أصبحا "سقّى" و "روّى".

2- **لغة تميل إلى لغة الحديث اليومية** : ونجد هذا الشكل مثلا عند الشاعر أمل دنقل، ففي ديوانه "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة "صور مجتمعية نجح إلى نقلها عن طريق استغلال لغة الحديث الحية التي تحمل همومنا الصغيرة في شرائح متناثرة، لاتبدو قيمتها إلا حين تشد إلى بعضها، ومثال ذلك العبارات التالية : (يدق الجرس الخامسة صباحا، أسمع خطو الجارة فوق السقف، دقة بائعة الألبان، تتوقف في فكي فرشاة الأسنان...). والجانب الذي يمنح هذه اللغة نفسا جديدا هو انفتاح قاموسها الشعري على حركة الحياة اليومية المتجددة.

3- **لغة تبتعد عن لغة الحديث اليومية** : ويعتبر المجاطي أن هذه الميزة هي أهم ميزة للغة الشعر الحديث ؛ فإذا كانت لغة الحديث اليومية لغة نفعية هدفها هو التواصل، فإن نقيضتها التي تبتعد عن الحديث اليومي توصف بكونها لغة مثالية، لأنها مجال لاجتماع الفكر والشعور. ومن أبرز الشعراء الذين مثلوا هذه اللغة الجديدة نجد أدونيس الذي يضطر كثير من النقاد إلى تحميل ألفاظه معاني وقيما ودلالات مغايرة لما تحمله في الاستعمال الشائع. وبالإضافة إلى أدونيس هناك البياتي الذي يعتقد أن الكلمات قد تصبح دلالات على أشياء غير موجودة في هذا العالم على الإطلاق. ثم هناك أيضا الشاعر محمد عفيفي مطر الذي ضاق بالناس وبلغة حديثهم الحية باعتبارها لغة حجرية. وأخيرا هناك صلاح عبد الصبور الذي اعتبر البساطة التي تميز لغة الحديث اليومية تضفي على الشعر نوعا من السطحية.

لا شك أن موضوع لغة الشعر الحديث موضوع غني ومتشعب، ولأجل ذلك اختار الناقد لمعالجته استراتيجية حجاجية وأسلوبية مناسبة. فعلى المستوى الحجاجي اعتمد الناقد، لتوضيح أفكاره ومحاولة الإقناع بصحتها، مجموعة من وسائل التفسير والإقناع، نحددها كالتالي :

- **القياس الاستنباطي** : وفيه انطلق الناقد من مبدإ عام وهو تطور لغة الشعر الحديث في اتجاهات مختلفة، ثم انتقل للاستدلال على هذا المبدإ بالحديث عن أنواع هذه اللغة في نماذج شعرية مختلفة.

- **التمثيل** : والمقصود به تفسير الظاهرة بتقديم أمثلة عنها، ونلاحظ هذا بالتحديد عندما يريد الناقد أن

يثبت حضور خاصية لغوية معينة، فيلجأ إلى التمثيل لها بقصائد لبعض الشعراء، كبدر شاكر السياب في قصائده التالية : (مدينة بلا مطر، غريب على الخليج، أم البروم، منزل الأقنان)، وأمل دنقل في قصيدته "يوميات طفل صغير السن"، وأدونيس في قصيدته "ساحر الغبار"، ومحمد عفيفي مطر في قصيدته "في المعرفة المرة"...

- **الاستشهاد** : وهو وسيلة يلجأ إليها الناقد لدعم موقفه، وذلك عبر استحضار آراء بعض الشعراء والنقاد، كالدكتور محمد النويهي في كتابه "قضية الشعر الجديد"، وناجي علوش في مقاله "بدر شاكر السياب"، وعز الدين إسماعيل في كتابه "التفسير النفسي للأدب"، وشكري عياد في دراسته حول "الغموض في الشعر الحديث"، وصلاح عبد الصبور في كتابه "تجربتي الشعرية"...

- **المقارنة** : ونستشف هذه الوسيلة التفسيرية والحجاجية حينما يعمد الناقد إلى إبراز مواطن الاختلاف بين الطابع التقليدي في لغة بدر شاكر السياب وبين الطابع اليومي في لغة أمل دنقل، وكذلك بين لغة الحديث اليومية باعتبارها لغة نفعية تواصلية وبين لغة الشعر المثالية باعتبارها مزيجا من الفكر والشعور.

وفضلا عن الوسائل السابقة يتعزز الجانب التفسيري والحجاجي بتوظيف الناقد لغة تقريرية مباشرة تتميز بسهولة الألفاظ ووضوح المعاني، وذلك لتبسيط الفكرة وتقريبها من ذهن المتلقي حتى يتسنى له فهمها، واستيعابها، والاقتناع بصحتها. كما أن هذه اللغة تؤدي وظيفتها التفسيرية من خلال استعمال معجم لغوي يهيمن عليه المصطلح النقدي، مثل : (العبارة الفخمة، السبك المتين، جزالة اللفظ، الإسفاف، لغة الحديث اليومية، القاموس الشعري، اللغة المثالية، الأساليب البيانية، الألفاظ، المعاني، الدلالات، البساطة...).

وخلاصة القول، فإن المجاطي درس لغة الشعر الحديث دراسة تفصيلية، تستحضر أنواعها المختلفة مع التمثيل لكل نوع بما يناسب من الأمثلة. وهذا ما يجعل من هذه الدراسة مرجعا مهما يقرب القارئ من إحدى خصائص الشعر الحديث، وهي اللغة. وبما أن هذا الموضوع غني ومتشعب، فقد اختار الناقد لمعالجته الوسائل التفسيرية والحجاجية والأسلوبية المناسبة.

جاء في كتاب "ظـاهرة الشعر الحديث" لأحمد المعداوي-المجاطي، ما يلي :

«على الرغم من كل هذا الذي تحقق للقصيدة الحديثة من تطور، على صعيد اللغة، وعلى صعيد التصوير البياني، فإن أكثر ما لفت أنظار جمهور القراء والدارسين من هذه القصيدة هو أسسها الموسيقية ...».

• ظـاهرة الشعر الحديث. شركة النشر والتوزيع "المدارس" – الدار البيضاء. الطبعة الثانية/2007. ص : 228.

انطلق من هذه القولة، واكتب موضوعا متكاملا، تنجز فيه ما يلي :

- تأطير القولة ضمن سياقها العام داخل المؤلف.
- رصد مظاهر التطور الإيقاعي والموسيقي في الشعر العربي الحديث.
- الإشارة إلى مختلف الوسائل الحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد في معالجة هذه القضية.

التحليل

لقد استطاعت الأوزان العربية التقليدية، بما تتميز به من خصائص جمالية معلومة، أن تبسط نفوذها على نفوس الناس، ومواهب الشعراء، وأذواق النقاد نحو خمسة عشر قرنا، إلى درجة جعلت كل المحاولات للخروج من إطارها العام تنتهي إلى الوقوع في جملة من التنويعات للوحدات الإيقاعية لهذا الإطار، دون أن تتمكن من كسر حدته وإرباك نموذجه الصارم. وبهذا كان لا بد من أن ننتظر التطور الحقيقي للإطار الموسيقي للقصيدة العربية مدة طويلة استمرت إلى أواخر الأربعينيات من القرن العشرين.

إذن، ما مظاهر تطور الإطار الموسيقي في الشعر العربي الحديث؟ وما علاقة هذا الإطار بالحالة النفسية للشاعر ؟ وما هي الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد في معالجة هذه القضية ؟

لقد تناول المجاطي الأسس الموسيقية للشعر العربي الحديث في الفصل الرابع الذي خصصه للشكل الجديد، وذلك بعد أن قام بدراسة الصيغ التعبيرية والصورة البيانية. ولا شك أن أهم ما يميز الإطار الموسيقي الجديد، في نظر الناقد، هو تفتيت الوحدة الموسيقية القديمة التي تتمثل في البيت الشعري ذي الشطرين المتساويين، واستبداله بالسطر الشعري الذي يتفاوت في القصيدة طولا وقصرا تبعاً لتفاوت الدفقة الشعورية قوة وضعفا من سطر إلى آخر، فقد تقوى هذه الدفقة الشعورية حتى يتطلب التعبير عنها تسع تفعيلات أو أكثر، وقد تضعف، بحيث يكفي أن يعبر عنها الشاعر بتفعيلة واحدة.

وتزداد هذه الميزة أهمية حينما نلاحظ أن عدد البحور الشعرية المستخدمة في الشعر الحديث لا تخرج عن ستة بحور هي : الهزج، والرمل، والرجز، والكامل، والمتقارب، والمتدارك. وتنعت هذه البحور بكونها بحورا صافية من خلال قيامها على تكرار تفعيلة واحدة. ورغم محدودية هذه البحور، فإن الشاعر الحديث استطاع أن يستخلص

من البحر الواحد عددا هائلا من الأبنية الموسيقية.

وبالإضافة إلى استعمال البحور الصافية، هناك من الشعراء من استعمل بعض البحور المختلطة كالطويل والبسيط، بل مزج بين هذين البحرين في نموذج واحد، كما فعل بدر شاكر السياب في قصيدتين من ديوانه "شناشيل ابنة الجلبي"، بحيث جعل من تفعيلات البحر المختلط وحدة تقوم مقام التفعيلة الواحدة في البحر.

ولم يقف الأمر عند هذا الحد، وإنما لجأ بعض الشعراء المحدثين إلى تجريب قيم إيقاعية جديدة لتلافي الوقوع في الرتابة الإيقاعية المترتبة على تكرار التفعيلة الواحدة. ويمكن تحديد هذه القيم الإيقاعية فيما يلي :

– استغلال زحاف الخبن الذي استحسنه العروضيون في الرجز، فبدا كما لو أن الشاعر يتعامل مع إيقاعين مختلفين لتفعيلتين لا رابط بينهما.

– تنويع الأضرب، ومثال ذلك ما فعله صلاح عبد الصبور في قصيدته "الخروج" التي اختلفت فيها الأضرب فجاءت على النسق التالي : (فعول، فعولن، مستفعلن، مفاعلان).

– إدماج بحرين متشابهين كالرجز والسريع في بحر واحد كما فعل أدونيس.

– الخروج عن سائر القوانين المرسومة للتفعيلة الواحدة من تفعيلات العروض العربي، كما هو الشأن بالنسبة لتفعيلة "الخبب" (فاعلن) التي أصبحت في حشو بعض أبيات الشعر الحديث (فاعل)، كما هو الشأن في قصيدته "لعنة الزمان" لنازك الملائكة.

– الاستغناء عن التدوير وتعويضه بتفعيلة خامسة أو تفعيلة تاسعة.

– اعتبار القافية جزءا من البناء الموسيقي العام للقصيدة، وإخضاعها لحركة الشعور والفكر بعيدا عن النزعة الهندسية التي ميزت القوالب الموسيقية التقليدية.

إن معالجة الناقد المجاطي لهذا الموضوع الغني والمتشعب قد استدعت اتباع استراتجية تفسيرية وحجاجية وأسلوبية قائمة على الوسائل التالية :

- **القياس الاستنباطي** : وفيه انطلق الناقد من فرضية عامة، وهي "حصول تطور في الإطار الموسيقي للقصيدة العربية الحديثة"، ثم انتقل للاستدلال على هذه الفرضية من خلال رصد مظاهر هذا التطور في نماذج متعددة من الشعر الحديث.

- **التمثيل** : ويعني الاستدلال على وجود الظاهرة بتقديم أمثلة عنها، ونلاحظ هذا بالأساس عندما يريد الناقد أن يثبت حصول تطور إيقاعي في الشعر الحديث، فيلجأ إلى إيراد أمثلة من هذا الشعر، وخاصة عند عبد الوهاب البياتي في ديوانه "أباريق مهشمة"، وبدر شاكر السياب في ديوانه "شناشيل ابنة الجلبي"، وأدونيس في ديوانه "المسرح والمرايا"، وصلاح عبد الصبور في ديوانه "أحلام الفارس القديم"، ونازك الملائكة في ديوانها "قرارة الموجة"، وفواز عيد في ديوانه "أعناق الجياد النافرة".

- **الاستشهاد** : وهو وسيلة حجاجية وإقناعية يلجأ إليها الناقد لدعم موقفه والدفاع عن وجهة نظره، وذلك عبر استحضار آراء غيره من الشعراء والنقاد، كالدكتور إحسان عباس في كتابه "عبد الوهاب البياتي والشعر

العراقي الحديث"، وعز الدين إسماعيل في كتابه "الشعر العربي المعاصر"، ونازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر"، ومحمد النويهي في كتابه "قضية الشعر الجديد".

- **المقارنة** : وتبدو من خلال إبراز مواطن الاختلاف بين الإطار الموسيقي التقليدي باعتباره إطارا صارما وثابتا، وبين الإطار الموسيقي الجديد الذي يتميز بالمرونة واتساع مجال الحرية.

- توظيف **اللغة التقريرية** المباشرة التي تتميز بسهولة الألفاظ ووضوح المعاني. وتزداد الوظيفة التفسيرية لهذه اللغة حينما يستعمل الناقد من خلالها معجما نقديا يستمد ألفاظه من الحقل الإيقاعي والموسيقي، مثل : (الأوزان، موسيقى الشعر، الوحدات الإيقاعية، الموشحات، الرباعيات، الخماسيات، الزحافات والعلل، التنغيم الداخلي، أحرف اللين، النبرة، الروي، القافية، التفعيلة، البحور الشعرية، البحور الصافية، البحور المختلطة...).

وخلاصة القول، إن دراسة المجاطي للإطار الإيقاعي والموسيقي للشعر العربي الحديث، تميزت بكونها دراسة تفصيلية، لأنها تناولت مجموعة من مظاهر الإيقاع في هذا الشعر، كما أنها دراسة متكاملة من خلال جمعها بين التصور النظري والتعبير الشعري. وهي في الأخير دراسة منهجية من خلال اعتمادها على وسائل تفسيرية وحجاجية وأسلوبية واضحة.

ورد في كتاب "ظـاهرة الشعر الحديث" لأحمد المعداوي – المجاطي ما يلي :

«الواقع هو أننا نعتبر الحداثة أهم العوامل التي أدت إلى رمي الشعر الحديث بتهمة الغموض، ولو خالفنا في ذلك الدكتور شكري محمد عياد الذي يذهب إلى أن : "تعليل الغموض في الشعر بالحداثة نفسها، ليس بالتعليل المقنع، بل هو أدنى إلى أن يكون إزاحة للمشكلة منه إلى أن يكون تفسيرا لها أو حلا" ...».

• ظـاهرة الشعر الحديث. شركة النشر والتوزيع "المدارس" – الدار البيضاء. الطبعة الثانية/2007. ص : 263.

انطلق من هذه القولة، واكتب موضوعا متكاملا، تنجز فيه ما يلي :

- ربط القولة بسياقها العام داخل المؤلف.
- تحديد مفهوم الحداثة في الشعر من خلال قراءتك للمؤلف.
- المقارنة بين موقف كل من أحمد المجاطي، وشكري محمد عياد فيما يتعلق بالعلاقة بين ظاهرة الغموض في الشعر وبين الحداثة.

التحليل

كانت محاولة استقصاء مفهوم الحداثة، وتطوره، وتجلياته في الشعر الحديث القضية المحورية التي انشغل بها أحمد المجاطي في كتابه "ظاهرة الشعر الحديث"، فقد ابتدأ كتابه بالحديث عن التطور التدريجي للشعر العربي، وأنهاه بمناقشة مسألة الحداثة في علاقتها بالغموض الشعري، وفي هذا السياق (خاتمة الكتاب) تندرج القولة السابقة. وبين مقدمة الكتاب وخاتمته، قدم لنا المجاطي حيثيات وعوامل ومظاهر الحداثة. فكيف تجلى هذا المفهوم عند المجاطي؟ و ما هي عوامله ومظاهره ؟ وما مدى مساهمة الحداثة الشعرية في إضفاء طابع الغموض على النص الشعري الحديث؟ و ما الفرق بين نظرته للحداثة في علاقتها بالغموض، وبين نظرة شكري محمد عياد ؟

يضع المجاطي الحداثة في علاقة ضدية مع مفهوم التقليد، ويرى أن الانتقال من التقليد إلى التحديث أوالتجديد يظل مرهونا بشرطين هما : الاحتكاك الفكري مع الثقافات الأجنبية، وتوفر الشعراء على قدر من الحرية. وهذان الشرطان متلازمان، : «فالاحتكاك الثقافي وحده لا يملك أن يخلق حركة شعرية تجديدية، ما لم يتوفر للشعراء قدر مناسب من الحرية»[1]. وهكذا وقف المجاطي عند مختلف الروافد الفكرية التي استند إليها الشعراء المحدثون، والتي ساعدتهم على تطوير الشعر العربي ؛ ففضلا عن انفتاحهم على الأساطير القديمة : اليونانية ، والبابلية، والفينيقية...كان هؤلاء الشعراء على صلة بمجموعة من الشعراء والأدباء الغربيين من أمثال : إليوث، وألبير كامو، وجان بول سارتر...وبما أن التجديد يقاس أيضا بمقدار الحرية التي يحصلها الشعراء، فقد سجل المجاطي محدودية التجديد الذي حققه التيار الشعري الذاتي (جماعة الديوان، والرابطة القلمية، وجماعة أبولو) نظرا لهيمنة الوجود العربي

1 – ظاهرة الشعر الحديث. شركة النشر والتوزيع "المدارس". الدار البيضاء. الطبعة الثانية /2007. ص : 6-7.

التقليدي، وهذا خلافا لحركة الشعر الحديث التي استطاعت أن تقطع أشواطا بعيدة في التجديد، لأنها : «واجهت الوجود العربي التقليدي بعد أن انهار وزالت صبغة القداسة عنه»[2]، وذلك بفعل الهزات العنيفة التي تعرض لها، أهمها نكبة فلسطين سنة 1948. إن هذه العوامل مجتمعة (الروافد الفكرية الأجنبية، والحرية، وتحولات الواقع)، هي التي تشكل حوافز التجديد والحداثة بالنسبة للمجاطي.

أما عن مظاهر الحداثة في الشعر كما رصدها المجاطي، فيمكن مقاربتها من جانبين أساسين : جانب موضوعاتي، وجانب شكلي.

بالنسبة للجانب الأول سجل المجاطي تخلص شعراء الحداثة من الموضوعات التقليدية، وبلورتهم لموضوعات جديدة، جاءت وليدة لمعاناتهم النفسية، ولمعايشتهم للواقع العربي المرير المغلف بالهزيمة، والتخلف، والقهر...ومن هذه الموضوعات وقف المجاطي عند موضوعة الغربة والضياع، وموضوعة الموت الحياة، محللا تجلياتهما عند شعراء الحداثة، مسجلا فرادة تجربة الشاعر الحديث، مقارنة مع شعراء التيارات السابقة ؛ وهكذا فإذا كان شعراء المهجر قد عبروا عن تجربة الموت والحياة، فإن طريقة تناولهم لها لم ترق إلى المستوى الذي تناوله بها شعراء الحداثة : «فيإيثار الشاعر المهجري الحياة السهلة على معاناة الموت، فقدت تجربته الصلة بالواقع الحضاري للأمة، ولم يبق لموته من معنى...خلافا لما نجده عند الشاعر الحديث، الذي يرتبط عنده الموت والبعث، بموت الذات والحضارة معا»[3].

أما المظهر الثاني من مظاهر الحداثة، فيتمثل في الشكل، وهكذا خص المجاطي الفصل الرابع من كتابه "ظاهرة الشعر الحديث" لدراسة "الشكل الجديد"، معتبرا التجديد في الشكل نتيجة حتمية للرغبة في التجديد على مستوى المضامين والتجارب الشعرية، وهكذا وقف المجاطي عند ثلاثة مظاهر للحداثة الشكلية هي : اللغة، والتصوير البياني، والإيقاع ؛ مسجلا تأرجح الشعراء بين استعمال لغة الحديث اليومي تارة، والانزياح عنها تارة أخرى، مؤكدا على السياق الدرامي للغة الشعر الحديث، والذي يجعل منها تعبيرا عن الصوت الداخلي للذات المبدعة. أما على مستوى الموسيقى فأهم ما وقف المجاطي عنده تكسير شعراء الحداثة لنظام الشطرين، باعتماد شعر التفعيلة، أو السطر الشعري، هذا الأخير الذي يظل خاضعا للدفقة الشعورية الصادرة عن الشاعر. أما على مستوى الصورة فقد لاحظ الناقد تحرر الشاعر الحداثي من سلطة الصور البيانية التقليدية، وبناءه قصيدته على أساس صور تخييلية تجريدية، يصعب الإمساك بمكوناتها.

ولعل ما سبق يجرنا إلى إثارة القضية الأساسية التي تناولتها القولة التي نحللها في هذا الموضوع، وهي قضية الغموض في علاقتها بقضية الحداثة، فمن المعلوم أن من أهم الصفات التي نعت بها الشعر الحديث، هي صفة الغموض، الناجمة عن صعوبة فك رموز وشفرات القصيدة الحديثة، وصعوبة تأويلها من طرف المتلقي، هذا الأخير الذي أصبح مطالبا بالتسلح بثقافة عالية لأجل التواصل مع الشعر الحديث. ونلاحظ أن المجاطي يرى الحداثة بمختلف عناصرها المضمونية والشكلية هي التي ساهمت في إضفاء طابع الغموض على الشعر الحديث، وهذا ما عبر عنه بوضوح في

---

2 – نفسه. ص : 7-8.

3 – نفسه. ص : 113.

المقدمة التي خصصها للفصل الرابع المتعلق بالشكل الجديد، حيث قال : «فقد استطاع الشكل الشعري الحديث بعد عشرين سنة من النمو، أن يتجاوز الشكل القديم، وأقام بين نفسه وبينه جدارا يصعب على قارئ الشعر أن يتخطاه ما لم يلم إلماما حسنا بالتحولات الثورية التي أصابت العناصر الأساسية للشكل الشعري، كاللغة والإيقاع والتصوير البياني، وما نتج عن تحولاتها مجتمعة من تغير في سياق القصيدة وفي بنائها العام»[4].

إن التفسير السابق لظاهرة الغموض في الشعر، قد ووجه بالرفض والانتقاد من طرف الناقد شكري محمد عياد، فهو كما جاء في القولة، يرى بأن إرجاع ظاهرة الغموض إلى الحداثة نفسها ليس بالتعليل المقنع، ويعتبره بمثابة هرب من إيجاد تبرير مناسب وصحيح لظاهرة الغموض. وبرجوعنا إلى تتمة ما أثبته المجاطي في الخاتمة التي اقتطفت منها هذه القولة، نجد أن شكري عياد يرجع الغموض، إلى عوامل لها ارتباط بالعلاقة التي تجمع بين النص والمتلقي، حيث يقدم النص الشعري الحديث للمتلقي «ما لا يتوقعه، وما لا يتوق إليه، وإن كان يحسه». وقد حاول المجاطي تفسير رأي شكري عياد في الاتجاه الذي يتطابق مع رأيه – أي إرجاع الغموض إلى الحداثة نفسها – فقال في سياق استفهامي تقريري : «ونحن نسأل الدكتور [شكري عياد] عن هذا الذي (يحسه ولا يتوقعه) أليس هو المشاعر الجديدة والأفكار الجديدة التي نحسها لأنها خلاصة تجربتنا من الحياة الجديدة، ولا نتوقعها لأنها لا تتصل بما هو مألوف ومعروف ومتوقع من تجارب سابقة أو تقليدية ؟»[5]. وفي رد على شكري عياد دائما يضيف المجاطي عاملا آخر من عوامل الغموض الشعري، مستمدا إياه من الناقد الأمريكي تشارلز، وهو أن الشعر الجيد عادة ما يكون مبهما في تأثيره الأول، وذلك ما ينطبق على الشعر الحديث.

ويمكن أن نؤكد في الأخير مدى وجاهة الرأي الذي قدمه المجاطي فيما يتعلق، بظاهرة الغموض، فالحداثة باعتبارها تقديما لما هو غير مألوف، وخرقها لأفق انتظار القارئ، لا يمكنها إلا أن تطبع النص بطابع الغموض، وتضع أمام القارئ عراقيل عديدة لفهم القصيدة، ونستدل في هذا الصدد بقولة بودلير الشهيرة : «الجميل غريب دائما». يضاف إلى ذلك أن الشعر الحديث يظل شعرا متعاليا على الزمان والمكان، باعتباره شعرا متوجها إلى المستقبل، وهذا يفترض قارئا مثقفا متعاليا على زمانه، قادرا على الإمساك بالعوالم الممكنة التي يتوق الشعر الحديث إلى معانقتها.

---

4 – نفسه. ص : 201.

5 – نفسه. ص : 263.

جاء في حوار بين نور وسعيد مهران في رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ ما يلي :

« – أما أنت فلا قلب لك..

– حجزوه في السجن كما تقتضي التعليمات..

– أنت دخلت السجن بلا قلب..

– لم الإلحاح على حديث القلوب. إسألي الخائنة واسألي الكلاب، واسألي البنت التي أنكرتني».

• اللص والكلاب. مكتبة مصر – القاهرة. ص : 57.

انطلق من هذا الحوار، واكتب موضوعا متكاملا، تنجز فيه ما يلي :

- إبراز تجليات موضوعتي الحب والكراهية في الرواية.
- تحديد نوعية العلاقة التي جمعت بين سعيد مهران والمرأة.

التحليل

يكشف لنا هذا المقطع الحواري عن امتلاء نفسية البطل (سعيد مهران) بالكراهية تجاه الآخرين، وذلك بفعل الظلم الذي تعرض له، وسنوات السجن التي قضاها بفعل خيانة مقربيه. وقد ورد هذا الحوار في الفصل السادس من الرواية، وتحديدا في تلك اللحظة التي التقى فيها نور، واحتالا على ابن صاحب مصنع الحلوى بسرقة نقوده وسيارته، قصد استعمال هذه الأخيرة في تنفيذ الجريمة التي كان سعيد مهران ينوي ارتكابها (الانتقام من عليش ونبوية). لكن هل يمكن القول من خلال الحوار السابق بأن الكراهية وحدها هي التي كانت تسيطر على نفسية سعيد مهران ؟ ألم يكن للحب مكان في قلبه؟ وإذا كان يكره زوجته السابقة نبوية لأنها خانته، فهل يكره أيضا ابنته سناء التي أنكرته كما جاء في الحوار، ونور المرأة التي ساعدته بعد خروجه من السجن ؟

لقد شكلت الكراهية تيمة أساسية في الرواية، وهي ناجمة عن الحقد الذي تولد في نفسية البطل بعد دخوله السجن بفعل تآمر كل من زوجته نبوية، وتابعه عليش، الذي وشى به عند البوليس. ومن هنا فهو يكره المرأة في شخص زوجته الخائنة، التي بات متشوقا للانتقام منها، يقول سعيد مهران في لحظة من لحظات غضبه : «لم تعد لي ثقة في جنسها كله...». كما أنه يكره عليش وعلوان، ويضع نصب عينيه لحظة الانتقام منهما، فعليش كان خادمه المطيع، يقتات من فتاته، أما رؤوف علوان فهو أستاذه الذي علمه القيم والمبادئ، وها هو الآن يغير جلده ويتحالف مع الأعداء ضده، ويتنكر لكل القيم التي علمها إياه، وها هو يكتب في الصحافة عن الموضة وعن أشياء تافهة، ولا يهتم بالمشاكل التي يتخبط فيها المجتمع. لقد أصبح كل هؤلاء الأعداء يرتدون زيا واحدا منسوجا بالغدر والخيانة والانتهازية : «سأجد نبوية في ثياب رؤوف، أو رؤوف في ثياب نبوية أو عليش سدرة مكانهما» (ص : 37). ومن هنا كان هم سعيد مهران هو الانتقام من هؤلاء الأعداء جميعا.

على أن هذه الكراهية يجب أن لا تحجب عنا الجانب المضيء في نفسية سعيد مهران، فهو ليس بلا قلب كما قالت نور، بل في قلبه متسع للحب، وقد كان قبل السجن والخيانة يحب هؤلاء الأعداء بدون حساب، وهو بعد خروجه من السجن ما زال يحب، فهو يحب الشيخ الجنيدي والمعلم طرزان اللذين سانداه بعد خروجه من السجن. كما أن علاقته بالمرأة لم تكن مبنية على الكراهية وحدها، فهو يعبر في غير ما مرة عن حبه لابنته سناء، الأمل الوحيد الذي يضيء ظلام حياته، على الرغم من إنكارها له كما جاء في الحوار. وهو يحب بعمق صديقته نور، بل إنه سيستحضرها في أحلك الفترات التي ستمر به، لحظة وشوك وقوعه في يد البوليس، بعد المطاردة، ولعل هذا المقطع من الرواية يغني عن كل تعليق :

« — نور أين أنت ؟

محال أن تكون بخير. هل قبض البوليس عليها؟...لن يرى نور مرة أخرى. وخنقه اليأس. ودهمه حزن شديد. لا لأنه سيفقد عما قريب مخبأه الآمن. ولكن لأنه فقد قلبا وعطفا وأنسا...ودلت حاله على أنها كانت أشد تغلغلا في نفسه مما تصور. وأنها كانت جزءا لا يصح أن يتجزأ من حياته الممزقة المترنحة فوق الهاوية. وأغمض عينيه في الظلام، واعترف اعترافا صامتا بأنه يحبها» (ص : 126).

وبهذا نكتشف أن علاقة سعيد مهران بالمرأة كانت متأرجحة بين الحب والكراهية، كراهية المرأة الخائنة، والرغبة في الانتقام منها، وحب المرأة الضعيفة المخلصة حبا متغلغلا في القلب، إلى درجة استحضار صورها في أحلك اللحظات.

والخلاصة هي أن شخصية سعيد مهران لا تحمل في حقيقتها صفات سلبية، فعلى الرغم من ممارسته للصوصية، فإن هذه الممارسة كانت شريفة في عمقها ما دام الهدف منها هو تحقيق العدالة الاجتماعية (سرقة الاغنياء قصد إعانة الضعفاء)، وليست الكراهية إلا امتدادا لثورة سعيد مهران على الظلم والتسلط، أما الحب فهو جوهر نفسيته، وهو يكنه لكل هؤلاء الفقراء والمظلومين، ومنهم نور والجنيدي وطرزان.

ورد في رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ أن البطل (سعيد مهران) بعد قتله (شعبان حسين) الساكن الجديد في بيت عليش سدرة :

«حلم بأنه يجلد في السجن رغم حسن سلوكه، وصرخ بلا كبرياء وبلا مقاومة في ذات الوقت. وحلم بأنه عقب الجلد مباشرة سقوه حليباً ورأى سناء الصغيرة تنهال بالسوط على رؤوف علوان في بئر السلم. وسمع قرآنا يتلى فأيقن أن شخصا قد مات. ورأى نفسه في سيارة مطاردة عاجزة عن الانطلاق السريع لخلل طارئ في محرّكها واضطر إلى إطلاق النار في الجهات الأربع (...) ثم اندس في حلقة الذكر التي يتوسطها الشيخ علي الجنيدي كي يغيب عن أعين مطارديه فأنكره الشيخ وسأله من أنت وكيف وجدت بيننا فأجابه بأنه سعيد مهران ابن عم مهران مريده القديم وذكره بالنخلة والدوم والأيام الجميلة الماضية».

• اللص والكلاب، مكتبة مصر – القاهرة، ص : 64 (بتصرف).

انطلق من هذه المقطــع، واستحضر ما درسته في الرواية من أحداث وشخصيات، ثم اكتب موضوعا متكاملا، تركز فيه على ما يلي :

- قضايا الحرية والعدالة والانتماء ...وأهميتها في توجيه سلوك البطل وعلاقاته.
- سردية الحلم وأهمية توظيفه في الرواية، وعلاقته بالواقع الذي يعيشه البطل.

التحليل

طرحت رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ مجموعة من القضايا المختلفة : السياسية، والاجتماعية، والفكرية، والأخلاقية ... في إطار ما يعرفه المجتمع المصري والعربي ككل من تناقضات وتحولات مفصلية كان لها بالغ الأثر في تحديد سلوك البطل (سعيد مهران) وتوجيه علاقاته ومواقفه، كما كان للحلم أهمية كبرى على المستوى الفني والسردي للرواية نفسها، فضلا عن ارتباطه الوثيق بواقع بطلها (سعيد مهران) وخصوصياته الذاتية.

– فما هي أبرز القضايا التي عُنيت الرواية بطرحها ؟ وما مدى تأثيرها في سلوك البطل ومواقفه ؟ وكيف يربط الحلم علاقته بالسرد الروائي وواقع البطل ؟

تنبثق القضايا الأساسية للرواية، بكل ما يميّزها من أبعاد فنية ورمزية، من الواقع الذي يعيش فيه البطل (سعيد مهران)، والعلاقات المختلفة التي تربطه بغيرها من الشخصيات الأخرى ...وتبقى قضية الحرية من أبرز هذه القضايا التي عنيت الرواية بطرحها على امتداد صفحاتها وتتابع أحداثها ووقائعها ؛ فالهاجس المؤرق للبطل الذي خرج لحينه من غياهب السجن بعد قضائه "غدراً" لعقوبة سجنية مدتها أربع سنوات، والمطارد بسبب رغبته الملحة في الانتقام من غرمائه هو الخوف من السقوط في قبضة الشرطة والمخبرين الذين يتعقّبون أثره ويطاردونه حيثما حل وارتحل، والرغبة في الإفلات من تربص غرمائه به (رؤوف علوان مثلا)، ومن ثمة تبقى حريته في كل

الأحوال حرية ناقصة أو مؤجلة ومشروطة تكبحها مجموعة من القوانين والضوابط والقيود. كما أن استشعار البطل للتفاوتات الاجتماعية الضاغطة، وافتقاد المجتمع لروح العدالة وضعفها بفعل استعباد الأغنياء ومن والاهم من زمرة الوصوليين والانتهازيين، لعموم المحرومين والمقهورين على مستويات عدة : سياسية، واقتصادية، واجتماعية... يؤكد أن مسألة الحرية تتجاوز ما هو فردي ومحدود إلى ما هو عام وجماعي، إذ لا تقف آثارها وامتداداها عند حدود البطل (سعيد مهران) بقدرما تتعداه لتشمل المجتمع ككل، وتكشف عن مواطن عيوبه وتناقضاته.

وتحضر في الرواية، بالإضافة إلى قضيتي الحرية والعدالة سالفتي الذكر، قضية الانتماء والتنظيم على نحو مُلِحٍّ ؛ فحاجة البطل إليهما تظل قائمة على المستوى العاطفي والأسري (تعلّقه الشديد بابنته سناء، وحبّه الصريح والخفي لزوجته السابقة نبوية)، والمستوى الروحي والديني (علاقته بالشيخ علي الجنيدي وزيارته لزاويته)، وكذلك على المستوى الفكري والسياسي (صداقته السابقة للطالب رؤوف علوان والتزامه بتوجيهاته، ثم النقمة والتمرد عليه، والرغبة في تصفيته جسديا لمّا صار صحفياً انتهازياً قد تنكّر لمبادئه وحاد عن خطه الفكري السابق).

وإذا كان الوعي الذاتي والحلم الفردي لا يكفلان للبطل أن يحقق طموحاته في تغيير أحوال المجتمع، وإصلاح ما به من أعطاب ومفاسد ونواقص...فإنه يسمح له في الرواية – على الأقل – بالكشف عن تداعياته واستيهاماته الذاتية، وتدفّق ما يكبته في دخيلته من مشاعر وأحاسيس خاصة ؛ كالرغبة في استرجاع الماضي واستعادته دفء علاقاته الاجتماعية والإنسانية السابقة التي جمعته بغيره من الشخصيات الأخرى (نبوية، عليش سدرة، نور، رؤوف علوان، الشيخ علي الجنيدي...). والحلم – كما هو الحال في هذا النموذج (نص الانطلاق) – تمهيد للسرد الروائي مثلما هو أيضاً امتداد له حيث يتوقف بالقارئ، ضمن سياق الرواية، عند عنصر "المطاردة" وتخفّي البطل عن أنظار الشرطة والمخبرين حتى يتمكّن من الانتقام من غرمائه بعدما فشل في إحدى محاولاته لّما قتل – على سبيل الخطأ – الساكن الجديد (شعبان حسين) في بيت عليش سدرة إثر رحيله عنه ؛ ومن ثمّة فالحلم استراحة وفسحة للسرد الروائي حيث يتسنى للرواية تحقيق بعض من حريتها والتخلص – ولو مؤقتاً – من قيودها وضوابطها الفنية والأدبية، كما يسمح الحلم أيضاً باستشراف النهاية المأساوية للبطل – ولو من قبيل التلميح والإيحاء – والكشف من ثمّة عن معاناته وتمزّقه الذاتي عبر مستويات شتى : اجتماعية ونفسية وروحية. فالمستوى الاجتماعي يتجلى في ضياع البنت والزوجة والمال، والمستوى النفسي يتمثل في الفشل في الانتقام من الغرماء، والعجز عن الوصول إلىالطفلة (سناء) واسترجاعها، والمستوى الروحي يتمثل في الإحساس بالغربة والقلق والضياع في زاوية الشيخ علي الجنيدي...).

وخلاصة القول، إن لقضايا الحرية والعدالة والانتماء والتنظيم... بالغ الحضور والأهمية في توجيه سلوك البطل (سعيد مهران) وتحديد طبيعة العلاقات التي تربطه بغيره من الشخصيات في رواية "اللص والكلاب"، كما أن "الحلم" يسمح بالكشف في الرواية نفسها – على نحو فني ورمزي خاص – عن واقع هذا البطل والإعراب عن تداعياته واستيهاماته الخاصة، وتصوير إحباطاته ومعاناته الذاتية.

يلوذ البطل (سعيد مهران)، في رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ، بزاوية الشيخ علي الجنيدي شاكياً إليه خصومه وأعداءه :

«– هرب الأوغاد، كيف بعد ذلك أستقر ؟!

– كم عددهم ؟

– ثلاثة ..

– طوبى للدنيا إذا اقتصر أوغادها على ثلاثة.

– هم كثيرون، ولكن غرمائي منهم ثلاثة..».

• اللص والكلاب. مكتبة مصر – القاهرة. ص : 131 - 132.

انطلق من هذا المقطـــع الروائي، واكتب موضوعا متكاملا، تُضَمِّنُهُ ما يلي :

⊙ ربط المقطع بأحداث الرواية ووقائعها.

⊙ إبراز الخصائص الاجتماعية والنفسية للبطل وطبيعة العلاقة (أو العلاقات) التي تربطه بغيره من الشخصيات الأخرى، والغرماء الثلاثة منهم على وجه الخصوص.

التحليل

لمّا كانت علاقة البطل (سعيد مهران)، في رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ، بغيره من الشخصيات الأخرى، وتفاعله معها (بالسلب أو الإيجاب) خير محدِّد لطبيعة سلوكه الاجتماعي وخصائصه الذاتية النفسية والانفعالية ...فإن ذلك ما يعين المتلقي وييسّر له طريق قراءة الرواية وتعرّف أحداثها ووقائعها المختلفة.

– فما هي أبرز الخصائص الاجتماعية والنفسية للبطل (سعيد مهران) ؟ وبِمَ اتّسمت علاقته بباقي الشخصيات الروائية الأخرى عامة، والغرماء الثلاثة منهم بوجه خاص ؟

ينحدر (سعيد مهران) ابن العم مهران العجوز بواب عمارة الطلبة وحارسها من أصول اجتماعية متواضعة، عانى طيلة فترة طفولته من التهميش والفقر، كما شارك أباه خدمة الطلبة، ورافقه أيضاً إلى زاوية الشيخ علي الجنيدي... غير أن إعجابهُ بهَيْبة الشيخ ووقاره وطقوس مريديه الصوفية لم يَحُلْ دون جنوحه وتمرده، وتعاطيه للسرقة بتشجيع من صديقه وأستاذه الطالب السابق (رؤوف علوان) الذي اعتبر صدور ذلك الفعل الجرمي محاولة منه لإحقاق العدالة الاجتماعية الغائبة، وقصاصاً من جشع الأغنياء وتكالبهم على جمع الثروات بغير حق مشروع، قبل أن يتنكر لهذه المبادئ فيما بعد حينما صار صحفياً مرتزقاً يشارك هؤلاء الأثرياء بعض أسباب الثراء والنفوذ (الفيلا، المجلة...)، كما أن تواطؤ نبوية ؛ المرأة التي أحبّها البطل وتزوجها وأنجب منها ابنته (سناء)، مع عليش سدرة، مساعده وصبّيه السابق، وإقدامهما معاً على الوشاية به للشرطة لتزجّ به في السجن حتى يستوليا على ماله ويخلو لهما الجو للزواج...قد زاد من حدة قلقه وتوتره، كما أن حرمانه من الوصول إلى ابنته، ومطاردة الشرطة

اللصيقة له وتضييقها الخناق على أنفاسه قد ضاعف من مستوى حقده على غرمائه ومن والاهم من قوات الشرطة والمخبرين، وأجّج في دخيلة نفسه الرغبة في الانتقام منهم. غير أن إخفاقه في ذلك وإنسداد الآفاق في وجهه، وهو المتطلع إلى البطولة والشهرة، ولّدَ لديه شعوراً حاداً ومريعاً بالإحباط والعبث، وافتقاد منطق الأشياء والوجود ككل مما عجّل بسقوطه واستسلامه.

وبالنظر إلى علاقات البطل (سعيد مهران) بغيره من شخصيات الرواية الأخرى، التي يمكن تصنيفها ضمن أربع فئات متمايزة، يمكن القول بأنه يطبعها بعض التفاوت والاختلاف من فئة لأخرى، كالآتي :

أ- الفئة الأولى : وتضم أفراد أسرته، وهم من يبادلهم الحب والمودة، ويتم استحضار ذكرياتهم عند استرجاع البطل لطفولته، أو لماضيه بوجه عام، ونذكر منهم : الأب، والأم، وابنته سناء.

ب- الفئة الثانية : وتتألف من الأصدقاء الذين ظلوا على وفائهم وتعاونهم مع البطل حتى بعد خروجه من السجن، وازدياد موقفه حَرجاً وخطورة، ومنهم : المومس نور، المعلم طرزان، الشيخ علي الجنيدي...

ج- الفئة الثالثة : وهي الفئة التي يكن البطل لأفرادها العداء الشديد، ويسعى إلى الانتقام منهم بتصفيتهم جسدياً ؛ وفي مقدمتهم غرماؤه الثلاثة : صديقه السابق رؤوف علوان، وزوجته السابقة نبوية، ومساعده عليش سدرة، ومن يقف في صفهم من أمثال : المعلم بياظة، والمخبر، والشرطة ...

د- الفئة الرابعة : وقد تواجد أصحابها في الزمان أو المكان الخطأ، فكانوا ضحايا لأحداث لا تعنيهم في شيء، مما ضاعف من حنق البطل، وإحساسه بالعبث والإحباط، ودفع به في النهاية إلى الإستسلام، ونقصد بذلك كلا من الموظف (شعبان حسين) الساكن الجديد في بيت نبوية وعليش سدرة الذي أرداه سعيد مهران قتيلا، وبواب فيلا رؤوف علوان الذي تلقى طلقات من رصاص مسدسه...

باختصار شديد، يمكن القول إن مجمل الخصائص الاجتماعية والنفسية المختلفة ؛ كالفقر والتهميش، والقلق والتوتر، والحقد، والرغبة في الانتقام، والإحساس بالفشل والإحباط، والشعور بالعبث ...كانت في مجموعها حافزاً للبطل (سعيد مهران) للجنوح إلى الجريمة، وما يتعلق بها من مخاطر وآفات مختلفة. يضاف إلى ذلك ظروفه وأوضاعه، وعلاقاته المتصالحة أو المتعارضة بغيره من الشخصيات الروائية، وفي مقدمتها غرماؤه الثلاثة : زوجته نبوية، ومساعده عليش سدرة، وأستاذه السابق رؤوف علوان.

يقول غالي شكري معلقا على رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ :

«...إن سعيد مهران الذي عرف الثقافة عن طريق رؤوف علوان، وعن طريق الثقافة والواقع عرف أن هناك فقراء وأغنياء، وأن العلاقة بين الطرفين هي علاقة استغلالية. سعيد مهران هذا لا يمكن أن نسلكه في عداد المجرمين لمجرّد أنه سرق أو قتل، فهو في سرقاته ورصاصاته إنما يصوغ لنا أزمة أكثر شمولا منه، تستمد قوتها من المناخ العام الذي عاش فيه ابتداء من رؤوف علوان، المثقف الذي علّمه مبادئ التمرد ثم خان هذه المبادئ، إلى نور المومس التي أحبّته فلم تخنه لحظة واحدة، بينما كانت هي الإنسان الوحيد من بين الملايين الذي يعرف مكانه دون أن يدري البوليس».

• المنتمي (دراسة في أدب نجيب محفوظ). دار المعارف/مكتبة الدراسات الأدبية – القاهرة. الطبعة : 1969/2. ص : 267.

انطلق من هذه القولة النقدية، واستحضر ما درسته حول رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ، ثم اكتب موضوعا متكاملا، تركز فيه على ما يلي :

- الرؤيتين الفلسفية والفنية للرواية.
- صراع القيم وتبدل مواقف بعض الشخصيات الروائية.

التحليل

ظهرت رواية "اللص والكلاب" خلال ستينيات القرن الماضي (1961م تحديداً) بعد توقفٍ لصاحبها نجيب محفوظ عن الكتابة لمدة تقارب سبع سنوات خَبِر خلالها الكاتب عدداً من التناقضات والأعطاب المختلفة التي عرفها المجتمع المصري والعالم العربي ككل إثر مرور تسع سنوات على ثورة يوليوز (1952م). وقد اختطت رواية محفوظ هذه لنفسها مساراً مخالفاً لنهجه الفنّي السابق مستلهمة في ذلك عدداً من المتغيرات الطارئة ضمن هذا الواقع الجديد والمتحول.

– فما هي أبرز الخصائص العامة للرؤيتين الفلسفية والفنية اللتين تؤطران الرواية ؟ وكيف استطاعت أحداثها وشخصياتها المختلفة تصوير مجموعة من القيم المتصارعة والمواقف المتبدّلة في واقع جديد ؟

تكشف الرواية، عبر امتداد صفحاتها وتلاحق وقائعها وأحداثها التي اتخذت قالب الرواية البوليسية، عن رؤية مأساوية لبطل مأزوم هو سعيد مهران الذي خرج لتوّه من السجن بعد قضائه لعقوبة حبسية مدتها أربع سَنوات بتهمة السرقة التي لا يعتبرها البطل، بإيعاز من أستاذه السابق الصحفي رؤوف علوان وتوجيهه له، مجرد فعل سلبي محدود يهدّد سلامة وطمأنينة المجتمع، بل هي في تصوره أكبر من ذلك بكثير قضية إشكالية كبرى ذات أبعاد وامتدادات رمزية مختلفة ؛ اقتصادية، وسياسية، واجتماعية...ذلك أن الفكرة المحددة للرؤيتين الفلسفية والفنية للرواية ككل تعود بخلفيتها المرجعية والمعرفية إلى قضية شغلت الرأي العام المصري خلال هذه الفترة التاريخية؛

وهي قضية المدعو محمود أمين سليمان التي عمد نجيب محفوظ إلى تحويلها من واقعة فردية معزولة ومحدودة تقتصر على جرم السرقة والرغبة في الانتقام الشخصي إلى قضية عامة تحرض، انطلاقا من شمولية طرحها في الرواية، ومن خلال شخصية سعيد مهران وعلاقته بغيره من الشخصيات الروائية الأخرى، على إثارة ما يتردّى فيه المجتمع من تناقضات ومفارقات سلبية (تفشي القمع ومصادرة الحريات، وتفاقم شرور البيروقراطية، وتزايد أعداد الانتهازيين والمنتفعين من الأوضاع القائمة، وفشل مشاريع الإصلاح المختلفة التي دعت إليها ثورة يوليوز...إلخ). وبذلك استطاع نجيب محفوظ، من حيث اعتماده الرواية الرمزية ذات البناء أو القالب الفني للرواية البوليسية، رصد مجموعة من القيم المتصارعة ؛ كقضايا الحرية، والعدالة، والوفاء والحب...إلخ، فضلا عن قضية التنظيم والانتماء...إذ تصبح الشخصيات الروائية – بكل وضعياتها المتناقضة ومواقفها المتصارعة والمتبدلة – شواهد ورموزاً لمجموعة من التحولات التي عرفها المجتمع خلال هذه الفترة التاريخية، والتي شملت مستويات شتى: سياسية، واقتصادية، واجتماعية...إلخ. ومن ثمة يمكن التمييز في هذا الإطار بين تصوات ومواقف روحية ودينية (الشيخ علي الجنيدي، العم مهران، المريدون...)، وأخرى نفعية مادية أو انتهازية (رؤوف علوان، عليش سدرة، نبوية...)، وثالثة فكرية عبثية يتخبط أصحابها بين الشك والرفض والقلق (سعيد مهران)... مما يترتب على ذلك كله عدد من الاصطدامات والتعارضات الحادة ؛ فالقيم السلبية سريعة التقلب والتحول، ووضعيات أصحابها من الشخصيات الروائية يغلب على نفوسهم وطباعهم الزيف والانتهازية والخيانة بحيث يتحول الطالب الفقير المتمرد (رؤوف علوان مثلا) إلى صحفي مرتزق يملك فيلا ومجلة تافهة تتابع أخبار النجوم والموضة، ونبوية (الزوجة والأم) لا تجد في أعماق نفسها وازعاً من ضمير يمنعها من الزجّ بزوجها (سعيد مهران) في غياهب السجن والوشاية به للشرطة والمخبرين ليخلو لها الجو كي تسطو على ماله ويتسنّى لها الزواج بالتواطؤ مع مساعد زوجها السابق (عليش سدرة)...إلخ. أما القيم المخالفة للتي سبق ذكرها فتطبعها الإيجابية ويَسِمُهَا الثبات ؛ إذ يحرص أصحابها على حب الغير والوفاء له والمبادرة إلى مدّ يد المساعدة له لإقالته من عثراته حتى وإن كانت ظروفهم وأوضاعهم الصعبة لا تسمح لهم بذلك ؛ فالمعلم طرزان يتدبّر للبطل طلباته رغم خوفه من الوقوع في قبضة الشرطة ومراقبة المخبرين اللصيقة لقهوته وأنشطته، أما المومس (نور) فَتُشرع أبواب بيتها له مُرحّبة بزيارته لها رغم معرفتها برغبته في الانتقام من غرمائه ومطاردة الشرطة والمخبرين له، وبريق إغراء المكافأة التي رصدتها الشرطة لمن يدلّها على أثره ومكان وجوده، وكذلك الأمر نفسه بالنسبة للشيخ علي الجنيدي الذي يحرص على إيوائه في زاويته وتوفير الطعام له، ولا يبخل عليه بحسن المشورة وإسداء النصيحة له رغم أنه لا يجد من مخاطبه (سعيد مهران) أذُناً صاغية.

هكذا، استطاعت رواية "اللص والكلاب" أن تقدّم رؤية فلسفية وفنية متكاملة لأزمة المجتمع الشاملة، وأن ترمز من خلال أحداثها وشخصياتها المتفاعلة إلى مجموعة من القيم المتصارعة والمواقف المتبدلة انطلاقاً من البناء أو القالب الفني الذي اعتمدته، والذي هو بالطبع قالب الرواية البوليسية.

في رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ يزور البطل (سعيد مهران)، إثر خروجه من السجن، الشيخ علي الجنيدي ليزفَّ إليه الخبر :

« –...لا أحبُّ أن ألقاك متنكراً، لذلك أقول لك إنني خرجت اليوم فقط من السجن..

فهزّ رأسه في بطء وهو يفتح عينيه قائلا فيما يشبه الأسى :

– أنت لم تخرج من السجن..

فابتسم سعيد. كلمات العهد القديم تتردّد من جديد حيث لكل لفظ معنى غير معناه وقال :

– يا مولاي كل سجن يهون إلا سجن الحكومة ....».

• اللص والكلاب. مكتبة مصر – القاهرة. ص : 20.

انطلق من هذه المقطـــع، واكتب موضوعا متكاملا، تُضَمِّنُهُ ما يلي :

- صور "السجن" وأشكال حضوره المختلفة في الرواية.
- دلالاته وأبعاده الرمزية والتعبيرية المتعدّدة، وعلاقاتها بالأحداث والشخصيات والبناء الفني للرواية.

التحليل

يتجاوز مفهوم "السجن" مؤسسة السلطة وعنفها القمعي الرادع أو دورها الإصلاحي والتربوي، في رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ، إلى دلالات وأبعاد أخرى رمزية وتعبيرية مختلفة لا تخص الجوانب الانفعالية والنفسية للبطل فقط، وإنما تمتد إلى غيره من الشخصيات وإلى البناء الفني للرواية ككل.

– فما هي أشكال حضور مفهوم "السجن" في الرواية ؟ وما هي أبرز أبعاده ودلالاته الفنية والتعبيرية ؟

تنطلق أحداث الرواية من الإفراج عن البطل (سعيد مهران) بعد قضائه لعقوبة سجنية مدتها أربع سنوات مصمماً على الانتقام ممّن سماهم "الخونة" الذين غدروا به وألقوا به في غياهب السجن (زوجته نبوية، ومساعده عليش سدره)، حيث يقول السارد : «...لم يجد في انتظاره أحدا. ها هي الدنيا تعود، وها هو باب السجن الأصم يبتعد منطويا على الأسرار اليائسة (...) نبوية عليش، كيف انقلب الإسمان إسما واحدا ؟ أنتما تعملان لهذا اليوم ألف حساب، وقديماً ظننتما أن باب السجن لن ينفتح، ولعلكما تترقبان في حذر، ولن أقع في الفخ، ولكني سأنقض في الوقت المناسب كالقدر» (الرواية – ص : 7 - 8)، لكن نهاية الرواية، وإن كانت لا تعلن عن ذلك على نحو صريح ومباشر، تستشرف "السجن" الذي هو مصير السعي الخائب للبطل لمّا يفشل في الانتقام من خصومه، ولا يحصد رصاصه الطائش غير أرواح الأبرياء الضعفاء (شعبان حسين الساكن الجديد في بيت عليش سدره، بواب رؤوف علوان)، فيكون مضطرا إلى الاستسلام بفعل حصار الشرطة الخانق ورصاصها المتطاير من حوله. ومن ثمة تغدو "عقلية السجين" المتجلية في تخبّط سلوك البطل (سعيد مهران) وعجزه عن التكيف والاندماج مع معطيات

الواقع الجديد بعد الإفراج عنه، مدعاة للتبرير في كثير من الحالات والمواقف، كما هو الحال عند مقابلته رؤوف علوان لما أبدى أسفه على نزقه وتسرّعه في إبداء ملاحظات شخصية أثارت حفيظه مضيفه ...يقول السارد : «...وأسف على إفلات هذه الملاحظة. ولمح في عيني صاحبه نظرة باردة. ألا يعرف لسانك ما الأدب ؟ (...).

فراح يدخن السيجارة بسرعة عصبية دون أن ينطق حتى اضطر سعيد إلى التوقف عن الأكل. وقال بلهجة المعتذر :

– لم أتخلص بعد من جو السجن فيلزمني وقت طويل حتى أسترجع آداب الحديث والسلوك ...» (الرواية – ص: 33 - 34)، وتغدو هذه "العقلية" ستاراً لما يضمره في نفسه من حسد أو حقد دفين، ورغبة ملحة في الانتقام كما يتبيّن ذلك من خلال توسلّه إلى أستاذه وصديقه القديم (رؤوف علوان) كي يعفو عنه ويخلي سبيله لمّا ضبطه الخدم في بيته (فيلاه) متلبساً بجرم السرقة، وهدّده بتسليمه للشرطة...يقول السارد على لسان البطل (سعيد مهران) : «...والصمت القاتل أثقل من سور السجن، والسجّان عبد ربه سيقول هازئاً ما أسرع أن رجعت. وانطلق صوت نحاسي من وراء ظهره يتساءل :

– نادي البوليس ؟

(...) وبصوت خافت وبعينين تختفيان في الأرض قال :

– رأسي دائر، مازال دائرا منذ خرجت من السجن...

– اعذرني، مازلت أعيش بعقلية السجن وما قبله.» (الرواية – ص : 40 - 43 بتصرف).

وهو الموقف ذاته، الذي انتهى إليه سعيد مهران، عند زيارته للشيخ علي الجنيدي الذي أدرك بفراسة الزاهد المتصوف، وحدسه الشفيف العميق لبواطن الأمور وخفاياها، انغلاق بصيرته وابتعاده عن جادة الحق وطريق الصواب...إذ "السجن" في التصور العرفاني للشيخ المذكور لن يكون إلا سجن أو حجاب الجسد، أو الدنيا، أو العقل...أو ما شابه ذلك... كما يتبين من خلال المقطع الحواري الذي نحن بصدد تحليله.

ومن ثمة يغدو "السجن" بكل ما توحي به الكلمات من دلالات القسوة والعنف والمعاناة مقياسا لما يجده البطل من خيبات ذاتية وانكسارات مريرة في واقعه الجديد ؛ كما هو الحال في جفول ابنته الصغيرة (سناء) وإعراضها عنه لما دعاها إلى حضنه في بيته السابق الذي آل أمره إلى مساعده (عليش سدرة) الذي تزوج من زوجته السابقة (نبوية) بعد دخوله إلى السجن، وتمكنّهما معا خلال هذه الفترة من الاستيلاء على ماله وكتبه... يقول السارد: «...وتجلت في الأعين نظرات اهتمام، وشماتة وآمن سعيد بأن جلد السجن ليس بالقسوة التي كان يظنها. وقال متوسلا : تعالي يا سناء ...» (الرواية – ص : 15). وفي مقارنة أخرى أشد سخرية بين "التنبل" و" الخائن" يرد البطل (سعيد مهران) على محاوره وصديقه القديم (المعلم طرزان) الذي يشكوه ندرة من يعتمد عليهم من الرجال لما زاره في قهوته :

« – تنابلة كأنهم موظفو الحكومة !

فندت عنه نفحة ساخرة :

– التنبل على أي حال خير من الخائن، بسبب خائن دخلت السجن يا معلم طرزان.» (الرواية – ص : 46).

وفي القهوة ذاتها يلتقي صدفة من كانت تحبه بصدق وإخلاص؛ أي المومس (نور) التي تكشف له بالمناسبة عن شعورها وتعاطفها معاتبة إياه...

« - أتدري كم حزنت عند ما علمت بسجنك ؟...

- حجزوه في السجن كما تقضي التعليمات....

- أنت دخلت السجن بلا قلب...» (الرواية - ص : 57 بتصرف).

ولما تفتح له نور بعد هذه المقابلة أبواب بيتها للتواري خلف جدرانه عن أنظار مطارديه من الشرطة والمخبرين والكلاب وفضول الصحفيين يتحول هذا البيت الذي يجاور المقبرة (القرافة) إلى سجن جديد تحت وطأة عوامل الضغط والقلق والتوتر التي تنتابه ...يقول : «...وشخير نور يبدو أنه لن ينقطع إلا حين تستيقظ عند الأصيل. وستبقى أنت في هذا السجن حتى ينساك البوليس، ولكن هل ينساك البوليس حقا ؟» (الرواية - ص : 77). ويزداد الأمر سوءا عند تفاقم شعوره بالوحدة لما تضطر ظروف الشغل صاحبة البيت إلى الغياب طويلا، وإحساسه الحاد بالقيود التي تعوق حركته وتمنعه من تحقيق ما تهفو إليه نفسه من رغبات، بحيث لا يبقى في وسعه غير الإنصات في عجز بالغ إلى صمت القبور... يقول : «...وانتشر الظلام، نعم انتشر الظلام في الحجرة وخارج النافذة وزاد صمت القبور صمتا ولا يمكن أن تضيء المصباح كي تبقى الشقة كما تبقى عادة في أثناء غياب نور، وستألف عيناك الظلام كما ألفت السجن وكما ألفت الوجوه الكريهة. ولن تجد فرصة للسكر خشية أن تحدث حركة عنيفة أوترفع صوتا منكرا إذ يجب أن تبقى الشقة صامتة كالقبر، وحتى الأموات أنفسهم لن يفطنوا لوجودك هنا والله وحده يعلم كيف تصبر على هذا السجن وإلى متى ..» (الرواية - ص : 83).

وهكذا، تعتبر مؤسسة "السجن"، انطلاقا من كونها فضاء روائيا له أبعاده ودلالاته الفنية والرمزية الخاصة، محركا فاعلا وأساسيا في رسم وتوجيه كثير من وقائع وأحداث رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ (الخيانة والانتقام، المطاردة والاختفاء، الحصار والاستسلام...)، وما تولد عن ذلك كله من هواجس ومضاعفات قوية وضاغطة على التوازن النفسي للبطل (سعيد مهران) مما كان له بالغ الأهمية ليس في توجيه سلوكاته وتحديد اختياراته وقراراته الشخصية فقط، بل أيضا في البناء الفني للرواية ككل من خلال الحركة الذاتية للبطل ودورانها العبثي العنيف ضمن حلقة وعيه الداخلي ومجرى شعوره الباطن.

يطل سعيد مهران، في رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ، من نافذة بيت (نور) إلى المقبرة التي تجاوره، فيقول :

«يا للعدد العديد من المقابر، الأرض تمتد بها حتى الأفق رافعة أيديها في تسليم وإن يكن شيء لا يمكن أن يهددها. مدينة الصمت والحقيقة. ملتقى النجاح والفشل والقاتل والقتيل. مجمع اللصوص والشرطة حيث يرقدون جنبا إلى جنب في سلام لأول وآخر مرة.. وبقدر ما يخون الموت الأحياء فستذكر بالقبور الخيانة ثم تذكر الخيانة نبوية وعليش ورؤوف. وأنت نفسك ميّت منذ انطلقت الرصاصة العمياء، ولكن عليك أن تطلق مزيدا من الرصاص».

• اللص والكلاب. مكتبة مصر – القاهرة. ص : 77.

اقرأ هذا المقطـــع الروائي، ثم اكتب موضوعا متكاملا، تراعي فيه ما يلي :

◎ حضور "الموت" على امتداد أحداث الرواية ووقائعها، ومدى تحديده لسلوك البطل (سعيد مهران) وتوجيه علاقاته وصلاته بالشخصيات الأخرى.

◎ استخلاص أبرز دلالات الموت وإيحاءاته الرمزية، وتفاعلها مع مختلف القيم والأحاسيس في الرواية بالسلب أو الإيجاب.

التحليل

يحظى "الموت" – هذه الظاهرة الطبيعية المدمرة والحقيقة الوجودية الملغزة في حياة الكائن الإنساني – بحضور قوي ولافت للنظر على امتداد صفحات رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ، وذلك خضوعا لما يعتمل في الرواية من أحداث متشابكة، وشخصيات متصارعة... وما يتولد عن ذلك كله من قيم وأحاسيس مختلفة.

– فما هي، إذن، تجليات "الموت" وصور حضوره على مستوى أحداث الرواية ؟ وكيف تتحدد أهميته في توجيه سلوك الشخصيات عامة، والبطل منها على وجه الخصوص ؟ وما طبيعة صلاته وعلاقاته بمختلف القيم والأحاسيس ؟

إذا كانت لحظة الإفراج عن البطل (سعيد مهران) من السجن، الذي قضى من وراء قضبانه أربع سنوات من زهرة شبابه نتيجة الغدر والخيانة، هي بداية الرواية ... فإن إقراره العزم على الانتقام من الخونة الذين كادوا له وأوقعوا به في قبضة البوليس هي المحرك الفعلي لما توالى، فيما بعد، من وقائع وأحداث متشابكة ومختلفة... ولن يكون انتقامه، في ضوء هذه الأحوال والتداعيات، من هؤلاء الخصوم والأعداء بالطبع إلا بإعمال القتل ونشر الموت في صفوفهم، فقد «آن للغضب أن ينفجر وأن يحرق، وللخونة أن ييأسوا حتى الموت» (الرواية – ص :7)... لذا يقول مهددا : « بهذا المسدس أستطيع أن أصنع أشياء جميلة على شرط ألا يعاكسني القدر وبه أيضا أستطيع أن أوقظ النيام فهم أصل البلايا، هم خلقوا نبوية وعليش ورؤوف علوان.» (الرواية – ص : 72). وحتى يتأهب لخوض هذه المغامرة بكامل عدتها (المال، السلاح، عناوين الضحايا... إلخ) يبادر إلى التربص بابن صاحب مصنع الحلوى ؛ رفيق صديقته المومس (نور)،

في خلوتهما غير البريئة عند مدفن الشهيد في المقبرة بصحراء العباسية ليسطو على ماله وسيارته ...مهدّداً إياهما بالقتل. كما يتربص لاحقا بالمعلم بياظة لينتزع منه عنوان غريمه (عليش سدره) الذي هو شريك لهذا "المعلم" ومعاون له، كما يسلبه بعض ماله أيضا. غير أن الأمور تجري في الرواية بغير ما يتوقعه البطل (سعيد مهران)، حيث يتورط في جريمة قتل شعبان حسين الساكن الجديد في بيت عليش سدره، على سبيل الخطإ، ظنا منه أنه خصمه المطلوب الذي يود تصفيته، لذلك يؤرق مضجعه الشعور بالذنب، وتلاحقه ذكراه الملحّة الضاغطة. ويسوء الأمر أكثر لما يقتل البواب، من قبيل الخطإ أيضا، عوض غريمه الصحفي (رؤوف علوان)، فيتضاعف شعوره بالذنب حيال رصاصه الطائش الذي لا يحصد غير الضعفاء الأبرياء من دون موجب حقيقي أو منطقي ...لذلك يقول «...أنا لم أقتل خادم رؤوف علوان، كيف أقتل رجلا لا أعرفه ولا يعرفني ؟ إن خادم رؤوف علوان قتل لأنه بكل بساطة خادم رؤوف علوان، وأمس زارتني روحه فتواريت خجلا ولكنه قال لي ملايين هم الذين يقتلون خطأ وبلا سبب» (الرواية – ص : 120).

وفي خضم هذه الأحداث العنيفة والمتلاحقة، واشتداد طوق الحصار من حول البطل لا يجد هذا الأخير، لطول ملازمته بيت نور، وسيلة لتسلية النفس وتزجية للوقت غير النظر مليا إلى المقبرة وتأمل شؤونها وأحوالها...، كما تتداعى ذكريات موت الأب (عم مهران) الكهل الطيب إلى خاطر البطل (سعيد مهران)، حيث يقول : «...لا يمر يوم دون أن تستقبل القرافة ضيوفا جددا ...الموت في نشاطه الدائب. والمشيعون أحق بالرثاء. يذهبون في جموع باكية، ثم يعودون وهم يجففون الدموع ويتحادثون. وقوة أقوى من الموت نفسه هي التي تقنعهم بالبقاء. هكذا دفن الذاهبون من أهلك. عم مهران الكهل الطيب بواب عمارة الطلبة...» (الرواية – ص : 88). ومن ثمة لن تخلف هذه الذكرى الأليمة في نفس الطفل الصغير غير الإحساس العميق بالتعاسة والبؤس اللذين يلفهما لغز الموت بغموضه وهيبته، فيستشعر العجز الفادح أمام قوته وخطره الداهم الذي لا يجد منه مهربا ؛ وخصوصا لما سارعت الأم إلى اللحاق بزوجها الراحل حسرة وكمدا، وفي هذا يقول السارد : «...وتتابعت أيام كالأحلام ثم اختفى عم مهران الطيب. اختفى الرجل على نحو لم يفهمه الغلام، وبدا الشيخ علي الجنيدي نفسه عاجزا أمام اللغز . "يا بؤسك...يا بؤسنا ...مات أبوك" هكذا صاحت أمك وهي تصوت...وبكيت فزعا لأنه لم يكن في وسعك أن تفعل شيئا...ثم اختفت أمك وكدت تهلك بسبب مرضها...» (الرواية – ص : 89). وإذا كان مرض الأم حافزا للبطل على الجنوح إلى الجريمة وباعثا له على ارتكاب أولى سرقاته ...فإن موتها قد فجر ما كان بداخله من تمرد وعنف شديدين ... يقول السارد : «...ودلوه على الطبيب الشهير وهو خارج من غرفة فجرى إليه بجلبابه وصندله صائحا "أمي...الدم" (...) ورطنت الممرضة بلغة لم يفهمها ولكنه شعر بأنها تشاركه بعض مأساته. وغضب غضبة رجل رغم حداثة سنه. صاح محتجا لاعنا. ورمى بمقعد إلى الأرض فأحدث دويا وتطايرت قشرة مسنده (...) وعقب شهر من هذا الحادث ماتت الأم في قصر العيني وطيلة احتضارها ظلت قابضة على يدك وتأبى أن تحول عنك عينيها. غير أنك في غضون شهر المرض سرقت، لأول مرة، سرقت طالبا ريفيا من نزلاء عمارة الطلبة. واتهمك الطالب دون تحقيق وانهال عليك ضربا» (الرواية – ص : 90). أما ابنته

(سناء) فذكراها الحزينة التي تقض مضجعه تقترن بدورها بالموت على غرار غيرها من الذكريات الأليمة، حيث يقول : «...وجفولك يا سناء مؤلم حقا كمنظر القبر. ولا أدري إن كنا سنلتقي مرة أخرى، أين ومتى. ولن يخفق قلبك بحبي في هذه الحياة المليئة بالرصاصات الطائشة. وكالرصاص تطيش رغائب كثيرة في الدنيا مخلفة وراءها سلسلة من الحلقات المحزنة» (الرواية – ص :78). كما تحضر هذه الذكرى مجددا لما يستشعر نهايته الوشيكة على نحو فاجع...إذ يقول : «لن يكونِ الحكم أقسى من جفول سناء. قتلتك قبل المشنقة وعطف الملايين عليك عطف صامت عاجز كأماني الموتى» (الرواية – ص : 120).

عموما، يحضر "الموت"، في الرواية، سواء أكان طبيعيا (موت الأب والأم)، أو في صورة الجريمة والقتل المتحققين (شعبان حسين، بواب رؤوف علوان)، أو التهديد بالشروع في تنفيذه (ابن صاحب مصنع الحلوى، المعلم بياضة)، أو التوق إليه أو التطلع إلى تحقيقه (عليش سدره، نبوية، رؤوف علوان)، أو غير ذلك من الصور الأخرى التي تكتنفها مجموعة من القيم والأحاسيس المختلفة ؛ كالغضب، والقلق، والعنف، والرهبة، والخوف، والصمت، والحقيقة، والغدر، والخيانة، والانتقام، والبؤس، والتعاسة، والجنون، والعبث...إلخ. ومن هناكان البطل (سعيد مهران) محقا وهو يصف سوء حاله، إذ يقول : «...قضي عليه بلا جدوى، مطارد وسيظل مطاردا إلى آخر لحظة من حياته، وحيد عليه أن يحذر حتى صورته في المرآة، حي بلا حياة كجثة محنطة » (الرواية – ص : 70).

جاء في رواية :"اللص والكلاب" لنجيب محفوظ، ما يلي :

«جاءكم من يغوص في الماء كالسمكة، ويطير في الهواء كالصقر، ويتسلق الجدران كالفأر...أنسيت يا عليش كيف كنت تتمسح في ساقي كالكلب...الويل للخونة، في هذه العطفة ذاتها زحف الحصار كالثعبان ليطوق الغافل...».

• اللص والكلاب. مكتبة مصر – القاهرة. ص : 8 (بتصرف).

انطلق من هذه القولة، واكتب موضوعا متكاملا، تنجز فيه ما يلي :

- إبراز مدى توظيف نجيب محفوظ لرمزية الحيوان في الرواية، ودلالات هذا التوظيف.
- تحديد طبيعة العلاقة التي ربطت بين سعيد مهران وباقي الشخصيات في الرواية.

التحليل

يبدو من خلال عنوان رواية "اللص والكلاب" أنها تجمع بين عالمين متعارضين : عالم الإنسان (اللص)، وعالم الحيوان (الكلاب). وتتأكد دلالة هذا الجمع من خلال ما تزخر به الرواية من توظيف لرمزية الحيوان، حيث نجد نجيب محفوظ يستحضر أسماء حيوانات كثيرة ليرمز بها إلى معاني متعددة، ويجعل منها وسيلة لانتقاد الواقع وقيمه. إن توظيف نجيب محفوظ لرمزية الحيوان، يؤكد ما ذهب إليه النقاد من أن رواية "اللص والكلاب" شكلت منعطفا هاما في مسيرته الإبداعية، حين تحول من كتابة الرواية الكلاسيكية، إلى تجريب ما يعرف بالرواية الرمزية.

– فما هي دلالات رمزية الحيوان في الرواية ؟ وما وظيفتها داخل المتن الحكائي ؟ وإلى أي حد استطاعت أن تصور لنا طبيعة الصراع بين شخصيات الرواية ؟

بروجعنا إلى المقطع الروائي أعلاه نجد البطل "سعيد مهران"، استعمل أسماء الحيوانات في سياق تشبيهات، للدلالة على معاني متعددة، يمكن أن نحددها، من خلال إضافة أسماء حيوانات أخرى بالإضافة إلى تلك المذكورة في المقطع، من خلال مايلي :

- **الرمز إلى القوة** : وذلك من خلال استحضار حيوانات من قبيل : الصقر، والثعبان، والنمر، والفيل....ومن خلال المقطع أعلاه، نكتشف أن سعيد مهران شبه نفسه بالسمكة، والصقر...ليصور لنا قوته على مواجهة أعدائه.

- **الرمز إلى معاني الدناءة والحقارة** : وقد وظف نجيب محفوظ للدلالة على هذه المعاني حيوانا أساسيا هو "الكلب"، الذي تردد مرات كثيرة تارة بصيغة المفرد، وتارة بصيغة الجمع، فسعيد مهران البطل، يستعمل لفظ "كلب" أو "كلاب" ليعبر عن دناءة وخسة أعدائه من قبيل : رؤوف علوان وعليش...يقول مثلا عن عليش : «كان

يقف بين يدي كالكلب» (ص : 25)، ويقول متحدثا عن أعدائه : :«ولأول مرة سيطارد اللص الكلاب» (ص : 138). كما تحضر للتعبير عن نفس الدلالات حيوانات أخرى كالأفعى والعقرب، والثعلب.

- **الرمز إلى معاني الضعف والوداعة** : وهنا تحضر حيوانات من قبيل : الفراشة، والفأرة التي جاءت في الرواية في سياق الحديث عن نور : «كانت ثمة فراشة تعانق المصباح» (ص : 87)، وجاء في سياق الحديث عن سناء : «كالفأرة ! مم تخاف ؟» (ص : 14).

إن كل هذه المعاني تتضافر لتصور لنا الواقع الذي واجهه سعيد مهران، بعد خروجه من السجن، حيث سيجد عالما من الكلاب الأعداء، الذين تخلوا عن كل القيم الإنسانية، وتشبعوا بمختلف الصفات السلبية للحيوان من قبيل : الخداع، والتملق، والوشاية، والعبودية....وقد كانت صفة الكلب / الكلاب معبرة عن كل هذه المعاني التي اجتمعت في أعدائه الذين تنكروا له بعد خروجه من السجن : نبوية، وعليش، ورؤوف علوان...وفي المقابل اكتست الشخصيات المتعاطفة مع سعيد صفات الضعف والوداعة وذلك مثل نور التي شبهت بالفراشة، ومثل هذا التوظيف يصور لنا وجود عالم قوي، في مواجهة عالم ضعيف، وقد حاول سعيد مهران لوحده أن يواجه قوى الشر (الكلاب)، لكنه فشل لأن الكلاب قد اكتسبت من مساندة المجتمع مالم تكتسبه الشخصيات الضعيفة التي ساندت سعيد في محنته من قبيل : نور، والجنيدي، وطرزان.

لقد شكلت رمزية الحيوان قيمة مهيمنة في رواية "اللص والكلاب"، واستطاعت أن تصور لنا الصراع بين القيم الحقيرة التي اكتسبها أعداء سعيد مهران، والقيم النبيلة، التي حافظ هو ومن سانده عليها. والغرض من كل هذا هو تصوير الواقع المصري في مرحلة الستينيات، وما تفاعل فيه من قيم وصراعات. وهذا يجعلنا نعتبر رواية "اللص والكلاب" من الروايات الناجحة التي راهن عليها نجيب محفوظ لتعرية الواقع المصري والعربي، وتطوير تجربته الروائية في آن واحد.

يقول سعيد مهران مخاطبا رؤوف علوان في حوار ذاتي :

«ما أعبث الحياة إن قتلت غدا جزاء قتل رجل لم أعرفه، فلكي يكون للحياة معنى وللموت معنى يجب أن أقتلك. لتكن آخر غضبة أطلقها على شر هذا العالم. كل راقد في القرافة تحت النافذة يؤيدني. ولأترك تفسير اللغز للشيخ علي الجنيدي».

• اللص والكلاب. مكتبة مصر – القاهرة. ص : 99.

اكتب، في ضوء قراءتك لهذا المقطـع الروائي، موضوعا إنشائيا متكاملا، تضمنه ما يلي :

- خصائص الرؤية العبثية للبطل (سعيد مهران) ومظاهرها المتعددة.
- علاقة هذه الرؤية بمختلف المواقف والقيم الفكرية والأخلاقية في رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ.

التحليل

يؤطر كثير من أحداث رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ نسق فكري وفلسفي خاص ينم عن رؤية عبثية للوجود، حيث تتصادم (أو تتعايش) عدد من الوقائع والشخصيات الروائية كاشفة بذلك عن خليط من القيم والمواقف المتضاربة أو المتفاوتة بين الانحطاط والسمو الفكري والأخلاقي.

– فما هي، إذن، أبرزالمظاهر والمحددات الفكرية والأخلاقية لهذه الرؤية العبثية ؟ وكيف تنتظم وفقها وقائع الرواية ومواقف أبرز شخصياتها المتصارعة (أو المتعايشة) ؟

لقد بدت الرؤية العبثية للبطل (سعيد مهران)، في الرواية، أكثر اكتمالا ووضوحا إثر خروجه من السجن، واقتناعه بأهمية وضرورة الانتقام ممن سماهم "الخونة" لرد الاعتبار لنفسه، حيث قضى غدرا أربع سنوات من زهرة عمره وراء القضبان، ولتحقيق ما يتصوره قصاصا أو عدالة غائبة (أو مفتقدة) في محيطه الاجتماعي ككل. يقول: «...استعن بكل ما أوتيت من دهاء، ولتكن ضربتك قوية كصبرك الطويل وراء الجدران» (الرواية – ص : 8). ويقول مرة أخرى : «ولكنه – هو – لن ينثني عن عزمه (...) ذلك أن الخيانة بشعة جدا يا أستاذ رؤوف. وتطلع إلى نوافذ البيت ويده قابضة على مسدسه في جيبه. الخيانة بشعة يا عليش. ولكي تصفو الحياة للأحياء يجب اقتلاع الخبائث الإجرامية من جذورها». (الرواية – ص : 60). لقد ضاع ماله الذي حصله من احتراف اللصوصية وسرقة دور الأغنياء وقصورهم. أما زوجته ؛ أو بالأحرى طليقته (نبوية) فقد قررت الزواج من معاونه السابق (عليش سدره)، وكذلك ابنته الصغيرة (سناء) فقد جفلت منه لما سعى إلى زيارتها وأعرضت عن لقائه... هكذا صارت أموره: لا مال، ولا عمل، ولا مستقبل... فلا بيت يأويه، ولا أسرة تحتضن ضياعه ووحدته. ولذلك كله تغيم الرؤية في عين السجين السابق، وتتزاحم أمام ناظريه الصور والمتناقضات التي تؤججها الذكريات المريرة... يقول : «...أشهد أني أكرهك. ونوافذ البيوت المغرية حتى وهي خالية. والجدران المتجهمة المقشفة. وهذه العطفة الغريبة عطفة

الصيرفي، الذكرى المظلمة، حيث سرق السارق. وفي غمضة عين انطوى، الويل للخونة. (...) تلك الأيام الرائعة التي لا يدري أحد مدى صدقها، فانطبعت آثار العيد والحب والأبوة والجريمة فوق أديم واحد» (الرواية – ص : 8).

لذلك غدت الحياة من منظوره مثالا للاجدوى وغياب أي معنى أو علة للوجود فسقطت وتردت إلى هاوية العبث، وصارت الأحاسيس النبيلة والقيم الإنسانية والأخلاقية ؛ كالحب، والعدالة، والإيمان، والحرية... مجرد كلمات جوفاء لا تجد من جانبه غير السخرية والازدراء كما تعلن عن ذلك، قبل استسلامه، تعليقاته وردوده على قوات البوليس التي حاصرته في نهاية الرواية :

« – سلم، وأعدك بأنك ستعامل بإنسانية...

كإنسانية رؤوف ونبوية وعليش والكلاب ! (...)

– حسن، ماذا تنوي ؟ اختر بين الموت والوقوف أمام العدالة.

فصرخ بازدراء :

– العدالة !» (الرواية – ص : 139 - 140 بتصرف).

وحتى الذين تعاطفوا مع قضيته من الفقراء والضعفاء وعموم الناس لم يسلموا من سخرية هذه التعليقات حينما بدت له محدودية إدراكهم وقصور فهمهم لما يتخبط فيه من عذاب ومعاناة، وعجزهم عن مساعدته : «يتحدث عنك ناس كأنك عنترة ولكنهم لا يدرون عذابنا.» (الرواية – ص : 100). ويقول مرة ثانية : «لن يكون الحكم أقسى من جفول سناء. قتلتك قبل المشنقة وعطف الملايين عليك عطف صامت عاجز كأماني الموتى. ألا يغفرون للمسدس خطأه وهو ربهم الأعلى.» (الرواية – ص : 150). ويقول متسائلا مرة أخرى : «الجرائد لسانها أطول من حبل المشنقة، وماذا ينفعك حب الناس إذا أبغضك البوليس ؟.» (الرواية – ص : 92)، ولذلك صب البطل جام نقمته وكرهه على الجميع : الأغنياء، القضاة، البوليس، الكلاب...إلخ ؛ فالعدالة أو القضاء مثلا في نظره قد بات في صف الخونة يخدم مصالحهم ويدافع عنها، بل والأغرب من ذلك أن ضحاياه من الضعفاء والأبرياء هم وحدهم من يحق لهم الإدلاء بشهاداتهم (لصالحه طبعا !)، حيث يقول : «...ولكن كيف تطمئن على قضاتك وبينك وبينهم خصومة شخصية لا شأن لها بالصالح العام ؟! إنهم أقرب للوغد [رؤوف علوان] ويفصل بينك وبينهم قرن من الزمان. وأنت تطالب بشهادة الضحية. وتؤكد أن الخيانة باتت مؤامرة صامتة...» (الرواية – ص : 120)، وكذلك الشأن بالنسبة للصحافة التي جندت – حسب تصوره – كل أقلامها ومنابرها وأبواقها، بإيعاز من صديقه السابق الصحفي (رؤوف علوان)، لتشن عليه حملاتها وتكيل له الاتهام تلو الاتهام...يقول : «...واتهمته الصحف بالجنون. جنون العظمة والدم. لقد أفقدته خيانة زوجته عقله فهو يطلق النار بلا وعي. ولم يصب رؤوف علوان ولكن البواب المسكين سقط. بريء ضعيف آخر.

وصاح سعيد وهو يقرأ الخبر :

– اللعنة !». (الرواية – ص : 118).

لذلك يطالبه صديقه (المعلم طرزان) بالاختفاء إلى حين : «...فتساءل سعيد في حنق :

- ألا تجد الجرائد موضوعا غير سعيد مهران ؟» (الرواية - ص : 97).

لذلك يصل بطل الرواية (سعيد مهران)، في مسعاه، إلى الباب المسدود لما يدرك أن الحياة والموت هما معا على السواء في خلعة حفنة من الأغنياء والخونة والانتهازيين ؛ فرصاصاته الطائشة لا تصيب إلا الفقراء والتعساء والأبرياء (شعبان حسين الساكن الجديد في بيت عليش سدره، بواب رؤوف علوان)، وهو ما يفقد عقله ما تبقى له من "صواب" (إن كان ثمة صواب !) ...ولا يجعله عرضة للوم ومؤاخذات بعض المتعاطفين مع قضيته فقط...حيث تقول له نور : «...سائق التاكسي دافع عنك بحرارة، ولكنه قال إنك قتلت رجلا ضعيفا بريئا.» (الرواية - ص : 116)، بل ومادة لتسلية البعض الآخر وتزجية لأوقات فراغه أيضا...حيث تتابع (نور) قولها له مرة أخرى : «في العوامة التي سهرت فيها قال أحدهم عنك إنك منبه مسل في الملل الراكد» (الرواية - ص : 117)، وينضاف إلى هذه المفارقات الساخرة أنه استبدل بعد طول تخبط ومعاناة سجنا بآخر ؛ ذلك أن الإفراج عنه من سجن الحكومة لم يعن إطلاقا معانقته للحرية وتمتيعه بسراح لا مشروط إذ أن تورطه مجددا في الجريمة ومسارعته إلى إطلاق الرصاص على ضحاياه قد جعل منه إنسانا في حكم الحي الميت أو الميت الحي...بحيث بات رهين محبسه في حجرة (نور) لا يفارقها إلا لساعات ليلية معدودة، على سبيل الاحتراس واليقظة، خشية السقوط من جديد في قبضة البوليس...لقد سألته نور :

« - كيف قضيت وقتك ؟

فأجاب وهو يغمس ريشة في الطحينة :

- بين الظلمة والقبور. أليس لك أموات هنا ؟ » (الرواية - ص : 86).

ومن ثمة فهو يعاني عذاب الوحدة على نحو شديد : «...ثم تساءل بصوت مسموع :

- إلام أطيق أن أبقى في الظلام حتى تعود نور قبيل الفجر ؟

واستولت عليه بغتة رغبة لا تقاوم في أن يغادر البيت للقيام بجولة في الليل. وانهارت مقاومته كما ينهار بناء آيل للسقوط في ثوانٍ» (الرواية - ص : 91)، وخاصة لما تضطر صاحبة البيت تحت وطأة ظروف العمل إلى الغياب عن بيتها الوقت طويل... يتساءل سعيد مهران : «...ترى أين باتت المرأة ؟ وماذا منعها عن العودة ؟ وإلام يقضى عليه بهذا السجن المنفرد ؟ وقرصه الجوع رغم قلقه وأفكاره فذهب إلى المطبخ فوجد في الصحاف كسرا من الخبز وفتات لحم عالقة بالعظام وبعضا من البقدونس فأتى عليها في نهم شديد وتمصص العظام ككلب» (الرواية - ص : 124). وفي ضوء مطاردة قوات الشرطة اللصيقة به وحصار كلابها الخانق لم يجد بدا من الاستسلام بعد أن انكشف أمره وباتت نهايته نهاية عبثية عند قبور القرافة، بالقرب من بيت نور السابق الذي حل به ساكن جديد، لذلك ما انفك يطلق الرصاص من مسدسه على غير هدى ولا هدف قبل أن يستسلم بلا مبالاة ...يقول السارد : «...فانصب الرصاص كالمطر، وفي جنون صرخ :

- يا كلاب !

وواصل إطلاق النار في في جميع الجهات. (...) ولم يعرف لنفسه وضعا ولا موضوعا ولا غاية وجاهد بكل قوة

ليسيطر على شيء ما، ليبذل مقاومة أخيرة. ليظفر عبثا بذكرى مستعصية. وأخيرا لم يجد بدا من الاستسلام، فاستسلم بلا مبالاة...بلا مبالاة...» (الرواية – ص : 140 - 143 بتصرف).

باختصار شديد، يمكن القول إن الرؤية العبثية للبطل (سعيد مهران) في الرواية ترتكز على مجموعة من المفارقات والتناقضات الفكرية والأخلاقية التي تتوزع ذاته ؛ كالعدالة والظلم، والحقيقة والزيف، والقوة والعجز، والصواب والخطإ...إلخ...بحيث تتجاوز هذه الرؤية ذات البطل، إلى ما هو موضوعي لتشمل مختلف مظاهر الحياة في محيطه، بل والوجود ككل !.



الفصل الثالث :

نماذج مقترحة للتدرب على الفروض والامتحان

النموذج المقترح رقم 1

I - درس النصوص (14 نقطة)

أ ـ النص :

يقول الدكتور إبراهيم السعافين :

ولو حاولنا أن ننظر في معارضات الإحيائيين لوجدنا أن البارودي وعبد المطلب وشوقي وحافظ والساعاتي يأتون في مقدمة المعارضين. غير أننا نجد غيرهم من أمثال ناصف وإسماعيل صبري والتيمورية والنديم والبكري وغيرهم قد أكثروا من المعارضة وتراوحوا في ذلك نسبياً قلة وكثرة (...).

ولعلنا نلاحظ أن أظهر شاعرحظي بمعارضة الإحيائيين المتنبي الذي يكاد يختص بما يقرب من ربع القصائد المعارضة ويليه أبو تمام والبحتري وأبو العلاء وابن هانئ.

كما نلاحظ أن البوصيري أكثر المتأخرين حظاً في المعارضة، وعلى وجه التحديد، في ميميته "البردة". ولعل عبد المطلب ينفرد دون غيره بمعارضة الجاهليين والإسلاميين في الجزء الأكبر من قصائده بعكس غيره من شعراء الإحياء الذين تعرضنا لهم في هذه الدراسة.

وقد اختلفت هذه القصائد فيما بينها اختلافاً يتراوح بين الالتزام والانفلات، فنرى بعض القصائد لا تلتزم إلا الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية، ونرى بعضها يلتزم المضمون التزاما أكثر وضوحاً، أما البعض الآخر فيكاد يلتزم المفهوم الحاسم للمعارضة.

فهناك بعض القصائد اتحدت في الوزن والقافية دون الغرض، غير أن التوحّد في الموسيقى الخارجية قاد إلى التأثر في مواضع كثيرة بالموسيقى الداخلية.

فقد اتفق عبد المطلب في الموسيقى الخارجية لقصيدته اليائية في الرثاء التي مطلعها :

أرى الشعــر يدمي بالدموع المآقيــا ... كفى حزناً أن تسمع الشعــر باكيــا

مع موسيقى قصيدة المتنبي اليائية المشهورة في مدح كافور التي مطلعها :

كفــى بك داء أن ترى الموت شافيــا ... وحســب المنايــا أن يكــن أمانيــا

وقد فعل ذلك إسماعيل صبري في يائيته في الرثاء التي مطلعها :

تدفــق دموعــا، أو دمــاً أو قوافيــا ... مآتم أولى الناس بالحــزن هــا هيــا

كما فعل حافظ أيضاً في يائيته في رثاء مصطفى كامل :

أيا قبــر هذا الضّيــف آمــال أمــة ... فكبر وهلل والــق ضيفــك جاثيــا

وقد رثى شوقي إسماعيل أباظة بقصيدة على الوزن والروي نفسيهما يقول فيها :

سقــى الله (بالكفر الأباظي) مضجعــا ... تضوع كافــورا من الخلــد ساريــا

فلم يستعر هؤلاء الشعراء وزن القصيدة القديمة وقافيتها، في طرق غرض معين، إذ رأينا أنهم جميعاً طرقوا غرض الرثاء على وزن قصيدة وقافيتها، قيلت في مدح كافور الإخشيدي غير أن وزن القصيدة وقافيتها كثيراً ما يستدعيان صيغاً معينة، تنتقل إلى الشاعر المعارض من محفوظ الذاكرة، ومن هنا نجد أن الشاعر على الرغم من مخالفته للغرض الذي كانت عليه القصيدة القديمة، يتأثر صيغها وبعض معانيها نتيجة لتداعي الصيغ.

وهناك بعض قصائد المعارضات التي لم يعلن الشاعر رأيه صراحة في المعارضة بها غير أن تشابه القصيدتين في الوزن والغرض يرجح إرادة المعارضة بالإضافة إلى تسرب كثير من الصيغ التي تضم الموسيقى الداخلية والمعنى إلى القصيدة الجديدة كما نلاحظ في قصيدة البارودي التي عارض بها قصيدة ابن الفارض، ومطلع قصيدة البارودي هو :

يا صارم اللحظ من أغـــراك بالمهـــج حتى فتكت بها ظلمـــاً بـــلا حـــرج

وأما مطلع قصيدة ابن الفارض فهو :

ما بين معتـــرك الأحـــداق والمهـــج أنا القتيـــل بلا إثـــم ولا حـــرج

وهناك قصائد صرح الشعراء بقصدهم في معارضتها، وقد سلكوا في الأغلب الأعم نهجها أثناء المعارضة. وهذه القصائد إتاحة لتسرب الصيغ المختلفة بموسيقاها ومعانيها، ومن هذه القصائد ميمية البوصيري التي عارضها كثير من شعراء الإحياء، ومعلقة عنترة، وسينية البحتري، وفتح عمورية البائية لأبي تمام، ورائية أبي فراس، ودالية النابغة، وبائية الشريف الرضي وغيرها. (...).

وعلى هذا النحو نجد معارضات الإحيائيين أكثر القصائد عرضة لتأثر صياغة الأقدمين بنسب متفاوتة، ذلك لأن تشابه هذه القصائد في الوزن والقافية والغرض يؤدي إلى التوافق في الصياغة الموسيقية أو المعنى أو في كليهما معاً. وتكون فرصة التوافق أكثر توقعاً عندما تكون المعارضة حاسمة.

مصدر النص: مدرسة الإحياء والتراث. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع. الطبعة الأولى/1981. ص: 398 - 401 (بتصرف).

صاحب النص : الدكتور إبراهيم السعافين : باحث وناقد مصري، من أعماله : أصول المقامات، أبو حيان التوحيدي والتراث الشعبي، مدرسة الإحياء والتراث...

ب- الأسئلة:

اكتب موضوعا إنشائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص النظري، مستثمرا مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطـــالب التالية :

- صياغة تمهيد مناسب للنص، مع وضع فرضية لقراءته (نقطتان).
- تحديد القضية الأدبية الواردة في النص، وإبراز العناصر المكونة لها (نقطتان).
- شرح مصطلح "المعارضة" الوارد في النص، وإبراز مظاهره عند الشعراء الإحيائيين (نقطتان).

- الإشارة إلى الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد لمعالجة القضية المطروحة (4 نقط).
- صياغة خلاصة تركيبية تتضمن أهم النتائج المتوصل إليها، مع إبراز الرأي الشخصي حول النص (4 نقط).

II - دراسة المؤلفات (6 نقط)

ورد في كتاب "ظـــاهرة الشعر الحديث" لأحمد المعداوي – المجاطي مايلي :

«أما ما يعتد به من شعر هذه الجماعة [جماعة أبولو] فهو الشعر الذاتي، الذي يدور حول المرأة وما يثيره الحديث عنها من معاني الحنين والشوق، واليأس والأمل، والارتماء بين أحضان الطبيعة أو الزهد في الحياة والاستسلام للموت...».

- ظاهرة الشعر الحديث. شركة النشر والتوزيع "المدارس" – الدار البيضاء.الطبعة الثانية / 2007. ص : 30.

انطلق من هذه القولة، واكتب موضوعا متكاملا، تنجز فيه ما يلي :

– ربط القولة بسياقها العام داخل المؤلف.

– رصد مظاهر المضمون الذاتي عند شعراء جماعة أبولو.

– تحديد مختلف الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد في مقاربة هذه التجربة.

النموذج المقترح رقم 2

I - درس النصوص (14 نقطة)

أ - النص :

قال حافظ إبراهيم في "تحية العام الهجري" :

أطل على الأكوان والخلق تنظر ... هلال رآه المسلمون فكبروا

تجلى لهم في صورة زاد حسنها ... على الدهر حسنا أنها تتكررُ

وبشرهم من وجهه وجبينه ... وغرته والناظرين مُبَشِّرُ

وَأَذْكَرَهُمْ يَوْماً أَغَرَّ مُحَجَّلاً ... به تُوِّجَ التاريخ والسعد مُسْفِرُ

وهاجر فيه خير داع إلى الهدى ... يحف به من قوة الله عسكرُ

يماشيه جبريل وتسعى وراءه ... ملائكة ترعى خطاه وتَخْفِرُ

بيسراه برهان من الله ساطع ... هدى، وبيمناه الكتاب المطهرُ

فكان على أبواب مكة ركبه ... وفي يثرب أنواره تتفجرُ

مضى العام ميمون الشهور مباركا ... تعدد آثار له وتُسَطَّرُ

ففيه أفاق النائمون وقد أتت ... عليهم كأهل الكهف في النوم أعصرُ

وفي عالم الإسلام في كل بقعة ... له أثر باق وذكر معطرُ

إذا الله أحيا أمة لن يردها ... إلى الموت قهار ولا متجبرُ

رجال الغد المأمول إنا بحاجة ... إلى قادة تبني وشعب يعمرُ

رجال الغد المأمول إنا بحاجة ... إلى عالم يدعو وداع يذكرُ

رجال الغد المأمول إنا بحاجة ... إليكم فسدوا النقص فينا وشمروا

رجال الغد المأمول لا تتركوا غدا ... يمر مرور الأمس والعيش أغبرُ

فكونوا رجالا عاملين أعزة ... وصونوا حمى أوطانكم وتحرروا

مصدر النص : ديوان حافظ إبراهيم. دار صادر – بيروت. الطبعة الثانية/2006. ص : 303 - 306 (بتصرف).

صاحب النص : حافظ إبراهيم (1871 - 1932م). شاعر مصري حديث يلقب بـ "شاعر النيل"، وهو من رواد "تيار البعث والإحياء" في الشعر العربي الحديث إلى جانب كل من البارودي وشوقي.

شروح مساعدة :

– غرّته : الغرة : بياض في جبهة الفرس. – محجل : المحجل من الخيل ماكان البياض في قوائمه.

– مسفر : مضيء ومشرق. – تخفر : تحمي وتحرس.

– ميمون : مبارك. – شمروا : استعدوا وتهيأوا.

ب- الأسئلة :

اكتب موضوعا إنشائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص الشعري، مستثمرا مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطـــالب التالية :

- صياغة تقديم مناسب للنص، مع وضع فرضية لقراءته (نقطتان).
- تكثيف المعاني الواردة في النص (نقطتان).
- تحديد الحقول الدلالية المهيمنة في النص والمعجم المرتبط بها، وإبراز العلاقات القائمة بينها (نقطتان).
- رصد خصائص النص الفنية، وبيان وظائفها (4 نقط).
- تركيب نتائج التحليل، وإبراز مدى تمثيل النص للاتجاه الشعري الذي ينتمي إليه (4 نقط).

II - دراسة المؤلفات (6 نقط)

ورد في كتاب "ظـــاهرة الشعر الحديث" لأحمد المعداوي – المجاطي ما يلي :

«وإذن فقد كانت نهاية هذه التيارات الذاتية، نهاية محزنة على صعيدي المضمون والشكل، أما المضمون فلأنه انحدر(...)، إلى مستوى البكاء والأنين والتفجع والشكوى، وهي معان ممعنة في الضعف، تفصح عما وراءها من مرض وتهافت وخذلان، وأما الشكل، فلأنه فشل في مسيرته، نحو الوصول إلى صورة تعبيرية ذات مقومات خاصة ومميزات مكتملة ناضجة، وكان فشله تحت ضربات النقد المحافظ، الذي استمد قوته مما كان الوجود العربي التقليدي يتمتع به من تماسك ومنعة، قبل كارثة فلسطين».

• ظاهرة الشعر الحديث. شركة النشر والتوزيع "المدارس" – الدار البيضاء.الطبعة الثانية / 2007. ص : 52

انطلق من هذه القولة، واكتب موضوعا متكاملا، تنجز فيه ما يلي :

– ربط القولة بسياقها العام داخل المؤلف.

– رصد مظاهر النهاية المأساوية للتيار الذاتي الوجداني وتحديد أسبابها.

– الإشارة إلى مختلف الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد في معالجة هذا الموضوع.

I - درس النصوص (14 نقطة)

أ - النص :

يقول فؤاد القرقوري في نص بعنوان "إشكالية "الأنا" في الرومانسية العربية" :

لقد دعا الرومانسيون العرب – نظريا – إلى أن تكون النفس البشرية وما يداخلها من أحاسيس، ويخالجها من عواطف موضوعا للأدب. ولا شك في أن هذا التصور جعلهم في ممارساتهم الأدبية يقبلون على أنفسهم، يرسمون أشواقها ومشاعرها وتطلعاتها ونزواتها، ويخصونها بالمكانة الأولى في كتاباتهم. وهذا الحديث المكثف عن النفس عند الرومانسيين العرب جعل الأنا يشكل محورا قائم الذات في إنتاجهم، بل لعله أهم المحاور الواردة فيه (...).

وسنحاول فيما يلي أن نستعرض أهم مظاهر الأشكال المكونة لجوهر الأنا عند الرومانسيين العرب.

إن الإحساس بالغربة والوحدة يعد من أبرز خصائص الأنا في الرومانسية العربية. وهذا الشعور هو في واقع الأمر نتيجة الوعي المتوهج بالذات المتضخمة. فالرومانسي العربي مثقل بذاته يتسع لها دون سواها، على نحو ما يصوره هذا المقتطف من "دمعة وابتسامة" لجبران إذ يقول : «أنظر وأتأمل بجميع هذه الأشياء من خلال بلور نافذتي، فأنسى الخمس والعشرين وما جاء قبلها من الأجيال، وما سيأتي بعدها من القرون. ويظهر لي كياني ومحيطي بكل ما أخفاه وأعلنه كذرة من تنهدة طفل ترتجف في خلاء أزلي الأعماق ...لكنني أشعر بكيان هذه الذرة، هذه الذات التي أدعوها أنا. أشعر بحراكها، وأسمع ضجيجها...».

وقد أصبح التعبير عن الغربة بعد استقرار الرومانسية العربية ونضجها من المعاني الأساسية المتواترة فيها، والتي لا يكاد يخلو منها نص رومانسي. وهي غربة وجودية بالمعنى الكامل للكلمة، وإحساس عميق بالوحدة ينتفي معه كل توازن وكل طمأنينة ودعة. وسواء طالعت مؤلفات جبران أو نعيمة أو ما كتبه الشابي أو شكري أو أبو شادي أو ناجي أو العقاد، فإنك واجد نفسا معذبة تشكو الغربة والوحدة في عالم هو مع ذلك مليء بالناس. يقول نعيمة [في ديوانه "همس الجفون"] متحدثا عن قلبه :

نبذته ضوضاء الحياة فمال عنها وانفرد
وغدا جمادا لا يحن ولا يميل إلى أحد
وغدا غريبا بين قوم كان قبلا منهم
وغدوت بين الناس لغزا فيه لغز مبهم

ويجسم الشعور بالحزن والكآبة المظهر الثاني من مظاهر الأنا عند الرومانسيين العرب. وهو شعور يكمل ما لمسناه عندهم من إحساس بالغربة، وعدم الانسجام مع العالم الخارجي. ولا يكاد يخلو مؤلف من المؤلفات الشعرية أو النثرية التي خلفوها من التعبير عما كان يجتاح أنفسهم من حزن وكآبة، وعما كان يسيطر عليها من قتامة سوداوية، جعلت أدبهم يبدو في معظم الحالات تصويرا للذات البشرية التي تنشد الفرحة فما تدركها ولا هي تعرف لها طعما...فهذا أبو شادي يصور معاناته [في ديوانه "أطياف الربيع"] بقوله :

وسكنـــت للنفس الحزينـــة جاثيـــا	قلقـــا أفتـــش عالمـــي المترامـــي
فأعب كأس الحـــزن وحدي صامتـــا	والصمـــت بعض عبـــادة المتسامـــي

(...)

وتكتمل الواجهة السلبية من الأنا عند الرومانسيين العرب بالشعور باليأس. وهو يأس وجودي حصل في أنفسهم نتيجة الصراع المرير بين الإحساس بالذات، وعدم انسجام تلك الذات مع نفسها ومع العالم الخارجي الذي يحيط بها. فإذا بها تعيش الفشل في أقسى مظاهره...

... وتمثل الطبيعة في النصوص الرومانسية العربية صخرة النجاة التي يجلس عليها الأديب يلتمس الراحة...فإذا كان وجود الرومانسي في معظمه متدهورا سواء في علاقته بنفسه أو بالعالم الخارجي، فإن الطبيعة في نظره مهد القيم الأصيلة وإطارها، فلا غرابة، والحال هذه، أن يحتمي بها وأن يسعى إلى ذلك سعيا...

وهذا التصور للطبيعة تتفرع عنه في النصوص الرومانسية العربية مقابلة تكاد تكون قارة فيها بين الغاب والمدينة، وما يمثله الأول من خير وجمال وقيم أصيلة، وما في الثانية من شر وزيف وقبح وتدهور. ووظيفة هذه المقابلة هي في الوقت نفسه تبرير لعودة الرومانسي العربي، إلى عالم الطبيعة، وإغراء بالنسج على منواله ... ولئن كانت المدونة الرومانسية العربية لا تكاد تخلو من المقابلة بين الغاب والمدينة – صراحة أو تلميحا – فإننا نعتقد جازمين أن قصيدة "المواكب" لجبران ينبغي أن تعتبر نموذجا في هذا المضمار. فهذه القصيدة المطولة بنيت كلها على ما يوجد من تناقض جوهري بين الحياة الاجتماعية بنقصها ومفاسدها وزيفها، وحياة الغاب، حيث القيم الأصيلة لم تدنس وحيث الممارسة الوجودية تعانق الصفاء وتقارب المطلق في كنف موسيقى الناي.

مصدر النص : أهم مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث. الدار العربية للكتاب – طرابلس، ليبيا/1986. ص : 122-145 (بتصرف).

صاحب النص : فؤاد القرقوري : باحث وناقد تونسي معاصر، من أبرز كتبه : "أهم مظاهر الرومنطقية في الأدب العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها"، وهو الكتاب الذي اقتطف منه هذا النص.

شروح مساعدة :
- أزلي : لا نهاية له.
- جاثيا : جالسا على ركبتيه.
- دعة : راحة وطمأنينة.
- أُعُبُّ : أَشْرَبُ.

ب- الأسئلة:

اكتب موضوعا إنشائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص النظري، مستثمرا مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطـــالب التالية :

- صياغة مقدمة مناسبة للنص، مع وضع فرضية لقراءته (نقطتان).
- تحديد القضية الأدبية التي يطرحها النص، وإبراز العناصر المكونة لها (نقطتان).
- بيان الأسباب التي جعلت الشاعر الرومانسي العربي يلتف حول ذاته، مع إبراز طبيعة العلاقة بين هذه الذات والطبيعة (نقطتان).
- بيان الطريقة المتبعة في بناء النص، وتحديد الوسائل الموظفة في معالجته (4 نقط).
- تركيب خلاصة تتضمن النتائج المتوصل إليها، مع إبداء الرأي الشخصي حول القضية المطروحة في النص (4 نقط).

II - دراسة المؤلفات (6 نقط)

جاء في كتاب "ظاهرة الشعر الحديث" لأحمد المعداوي-المجاطي ما يلي :

«... هناك عدة اقتراحات لتسمية هذه الحركة الشعرية، منها اقتراح الشاعر صلاح عبد الصبور لتسميتها بالشعر التفعيلي، وهي تسمية غير دقيقة لأنها تستند إلى جانب شكلي، بل إلى جانب جزئي من الشكل هو الوزن. وهناك اقتراح آخر هو تسميتها بالشعر المنطلق، ويؤخذ عليه أن مفهوم الانطلاق قد يعني التحرر من كل قيد، كما أن مفهوم الحرية في قولهم "الشعر الحر" قد يعني التحرر من أي التزام، ومن أجل ذلك آثرنا استعمال مصطلح " الشعر الحديث"، تمييزا لهذه الحركة عن التيارات الشعرية الجديدة الأخرى، كتيار أبولو، وتيار المهجر، وغيرهما».

• ظاهرة الشعر الحديث. شركة النشر والتوزيع "المدارس" – الدار البيضاء. الطبعة الثانية / 2007. ص : 56. (الهامش 1).

انطلق من هذه القولة، واكتب موضوعا متكاملا، تنجز فيه ما يلي :

– ربط القولة بسياقها العام داخل المؤلف.

– إبراز الفروق بين المصطلحات الأربعة الواردة فيها : "الشعر التفعيلي" و "الشعر المنطلق" و "الشعر الحر" و"الشعر الحديث".

– رصد بعض الفروق بين حركة "الشعر الحديث" وتياري أبولو والمهجر.

النموذج المقترح رقم 4

I - درس النصوص (14 نقطة)

أ - النص :

يقول أبو القاسم الشابي في قصيدة بعنوان "شكــوى اليتيم" :

1 - على ساحل البحــر، أنّــى يَضِــجُّ صــراخُ الصبــاحِ ونَــوْحُ المســا

2 - تنهــدتُ مِــنْ، مهجــةٍ، أُترِعَــتْ بدمــع الشقــاءِ وشــوْكِ الأســى

3 - فضــاعَ التنهــدُ فــي الضجّــةِ

4 - بمــا فــي ثنايــاهُ مِــنْ لوعــةِ

5 - فَســِرْتُ وَنَادَيْتُ : يَــا أُمُّ هيّــا

6 - إلَــيّ ! فقــد سئمتنــي الحيــاةْ

7 - وجئتُ إلى الغابِ أسكــبُ أوْجــاع قلبــي نحيــاً، كَلَفْــحِ اللهيــبْ

8 - نَحيــاً تَدافَــعَ فــي مُهْجَتــي وسَــالَ يَــرِنُّ بِنَــدْبِ القلــوبْ

9 - فلــم يفهــمِ الغــابُ أشجانَــهُ

10 - وظــلَّ يُــرَدّدُ ألْحــانَــهُ

11 - فَسِرْتُ وَنَادَيْــتُ : يَــا أُمُّ هيّــا

12 - إلَــيّ ! فقــد عَذَّبَتْنــي الحيــاةْ

13 - وقمتُ على النهر، أهْــرِقُ دَمْعــاً تَفَجّرَ مِنْ فَيْــضِ حزْنــي الأليــمْ

14 - يسيــرُ بصمتٍ على وجنتــي ويلمــعُ مثــلَ دمــوعِ الجحيــمْ

15 - فمــا خَفَّفَ النهــرُ من عَــدْوِهِ

16 - ولا سكــتَ النهــرُ عن شَــدْوِهِ

17 - فَسِرْتُ، وناديتُ : "يــا أُمُّ اهَيّــا

18 - إلــيّ ! فقد أضْجَــرَتْنــي الحياةْ"

* * * * * *

19 - ولــمّــا نَدَبْــتُ ولــم ينفــعِ

20 - وناديــتُ أمــي فَلَــمْ تَسْمَــعِ

21 - رَجَعْتُ بحزنــي إلــى وَحْدَتــي

22 - وَرَدَدْتُ نَوْحي على مَسْمَـــعِـــي

23 - وعانقـــتُ في وحدتـــي لَوْعَتـــي

24 - وقلتُ لِنَفْسِي : "ألا فاسْكُتِـــي !"

مصدر النص : ديوان أبي القاسم الشابي. دار العودة – بيروت. طبعة 1972. ص : 95 - 97.

صاحب النص : أبو القاسم الشابي (1909 - 1934م)، شاعر تونسي حديث. ساهمت مجموعة من العوامل في تشكيل تجربته الشعرية، منها ماهو ذاتي (مرضه، يتمه، مزاجه المتقلب وحدة إحساسه)، ومنها ماهو موضوعي (التخلف، الاستعمار، تأثره بالتيار الرومانسي، وخاصة مدرسة المهجر ومدرسة أبولو)، ومن هنا اكتسى شعره صبغة ذاتية واضحة.

شروح مساعدة : – أترعت : مُلِئَتْ. – مهجتي : روحي.

ب- الأسئلة :

اكتب موضوعا إنشائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص الشعري، مستثمرا مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطـــالب التالية :

- صياغة مقدمة مناسبة للنص، مع وضع فرضية لقراءاته (نقطتان).
- تكثيف المعاني الواردة في النص (نقطتان).
- تحديد الحقول الدلالية المهيمنة في النص، والمعجم المرتبط بها، وإبراز العلاقات القائمة بينها (نقطتان).
- دراسة الخصائص الفنية للنص، وبيان وظائفها (4 نقط).
- تركيب نتائج التحليل، وبيان مدى تمثيل النص لتجربة "سؤال الذات" في الشعر العربي الحديث (4 نقط).

II - دراسة المؤلفات (6 نقط)

جاء في كتاب "ظـــاهرة الشعر الحديث" لأحمد المعداوي – المجاطي، ما يلي :

«إن شهادة هؤلاء الشعراء، وهم جميعا من رواد الشعر الحديث، تؤكد أن النكبة كانت أهم عامل في الاتجاه بالتجربة الشعرية الحديثة، نحو آفاق الضياع والغربة، وسندرك ذلك إدراكا واضحا، عندما نجد الشعراء المحدثين يجعلون من هذا المحور السلبي، وعن طريق المعاناة والكشف، معبرا للخلاص، وطريقا لتجاوز ما هو كائن إلى ما هو ممكن ».

• ظاهرة الشعر الحديث. شركة النشر والتوزيع "المدارس" – الدار البيضاء. الطبعة الثانية / 2007. ص : 66.

انطلق من هذه القولة، واكتب موضوعا متكاملا، تنجز فيه ما يلي :

– ربط القولة بسياقها العام داخل المؤلف.

– الوقوف عند أحد أنواع الغربة التي رصدها المجاطي في كتابه، وإبراز تجلياتها في الشعر الحديث.

– تحديد الوسائل المنهجية والحجاجية التي سلكها المجاطي في تحليله لتجربة الغربة والضياع في الشعر الحديث.

I - درس النصوص (14 نقطة)

أ - النص:

يقول الدكتور محمد فتوح أحمد :

لعل أوضح ما يسم هذه القصيدة (الحديثة) هو النزوع إلى التجريب الدائم والمغامرة الفنية المستمرة، فهي - من هذه الوجهة - قصيدة لا تقنع بذلك الاطمئنان اليقيني وتلك النبرة "الراضية" التي كانت تميز رواد الشعر الجديد، وهي - بدلا من ذلك - ترفع شعار البحث الدؤوب عن صيغ شعرية أكثر غنى وأكثر عمقاً، وغناها وعمقها لا ينحصر في مجرد السعي وراء ما لم يُقل كما كان يسعى جيل الرواد، بل إلى قول ما لم يقل بطريقة لم يُقل بها آنفاً، ومن ثم يصبح العمل الشعري بوتقة ينصهر فيها النص بالموقف، وتتوالج من خلالها اللغة ودلالات اللغة، بكل ما يعنيه ذلك من تكامل القصيدة الحديثة على مختلف أصعدتها البنائية (...).

فعلى الصعيد الإيقاعي، نرى القصيدة لم تكد تستقر على وحدة الجملة الشعرية بديلاً للسطر الشعري، ولم تقنع بذلك حتى راحت تضيف إليه استغلالا دؤوباً لكل إيحاءات الحس الصوتيّ والأطروحات البديعية كالتقابل والتجانس والتكرار والازدواج، تلك الأصباغ التي كانت تعالج في البلاغة الشعرية التقليدية بآلية بالغة، ولكنها غدت تحظى في القصيدة المعاصرة بمغزى جمالي جديد.

وعلى صعيد المعمار الشعري، ذاعت تقنية تعتمد على تقاطع الأصوات في القصيدة الواحدة، سعياً وراء اقتناص اللمع والشوارد المتزامنة، وبغية تقديم كل ما يتفاعل في اللحظة الإبداعية من أحاسيس وأفكار متواكبة، مما لم يكن الشكل التقليدي يسمح بطرحه دفعة واحدة، وقد كان الشاعر أمل دنقل من أكثر الشعراء توظيفاً لهذه التقنية التي كانت، فوق عملها على اصطياد كل تفاعلات اللحظة الشعرية، تضفي على القصيدة حركة درامية دافقة، ومن الإنصاف أن يقال إن ظاهرة تعدد الأصوات قد استغلت بمهارة في بعض أعمال صلاح عبد الصبور من قبل، وأن ظاهرة القطع والاعتراض قد سبق استخدامها في غير قليل من قصائد السياب والبياتيّ والحيدري، ولكن الجديد في شعر السبعينيات وما بعدها أن المبدعين قد قطعوا الشوط، ربما، إلى نهايته، فقدموا في إطار القصيدة الواحدة أكثر من صوت، كل صوت بمسار مستقل، وكل صوت يوازي الآخر أو يحاذيه، ويتراسل معه أو يتقاطع، فكأننا من القصيدة الواحدة أمام قصائد عدة، تطرح متواكبة لا متعاقبة.

وعلى الصعيد التركيبي، تنتظم القصيدة الحديثة (...) وفق أجرومية شعرية تعتمد على هزّ العلاقات بين الدال والمدلول، وإناطة هذه العلاقات بالنص بدلاً من إناطتها بالذاكرة التراثية، هذا بالإضافة إلى الحفاوة البالغة بما كان يسميه "جاكوبسون" "أعصاب النص الشعري" ممثلة في الضمائر وأسماء الإشارة والموصولات وما شابهها من ركائز الخطاب الشعري وهزّ إطارها اللغوي، وردّ الكلمة بالمزج والتركيب إلى كيانها العفوي الأول،

الذي فقدته بكثرة الاستعمال، والإفادة من الإيحاء التلقائي في الألفاظ والتراكيب غير المطروقة، بغية الانفلات من أسر تلك القوالب التعبيرية التي ركّت مفاداتها على مدار الأيام.

على أن تخطي القوالب التركيبية المألوفة لم تكن غايته الترفع عن الابتذال وحسب، بل كان – في أهم جوانبه – رغبة في جعل السياق اللغوي صورة من إحساسات الشاعر وأفكاره، وفي تلك الحالة قد يقدم الشاعر عنصراً من عناصر الجملة الشعرية لم يعهد تقديمه، لأنه أسبق وروداً في مجرى الشعور، وقد يفصل بين متلازمين لا يقر منطق الفكر الواضح الفصل بينهما، لأن حركة النفس من التعقيد والاضطراب بحيث لا تطابق حركة الأنماط اللغوية مطابقة ضرورية. (...). ويتصل بهذا موقف آخر للمحدثين إزاء ركاكة التعابير الوصفية التي استهلكها الاستعمال أو كاد، وقد حاولوا التغلب على هذه الركاكة باستمداد الأوصاف من مجالات غير مجالات الموصوفات، وقرن البعيد بالبعيد، وتبادل الموصوف والوصف وضعيهما تأخيراً وتقديماً، وإضافة ثانيهما إلى أولهما بعد تقديمه عليه، مع ما يتركه ذلك في نفس المتلقي من إدهاش مبعثه ورود التركيب بصورة لم يكن يتوقعها، فتكون المفارقة بين المتوقع واللامتوقع تفجيراً لكل كوامن المفاجآت والإغراب.

لقد انصرم على تجربة "الجديد" في شعرنا المعاصر قرابة نصف قرن، وربما لم تكن محاذير هذه المرحلة مؤثرة بحيث تدفعنا إلى الجزع أو الجهامة ونحن نستشف منظور المستقبل بالنسبة للقصيدة الحديثة.

مصدر النص: جدليات النص الأدبي. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة. الطبعة الأولى/2007. ص: 39-44 (بتصرف).

صاحب النص: الدكتور محمد فتوح أحمد ؛ ناقد وباحث مصري وأستاذ الدراسات الأدبية بكلية دار العلوم، جامعة القاهرة. من مؤلفاته : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، جدليات النص الأدبي ...

شروح مساعدة :
- اللمع والشوارد : التي لا نظير لها.
- ركّت : ضعفت ورقّت.
- أجرومية : نظام أوتركيب.
- الابتذال : الركاكة وكثرة الاستعمال.

ب-الأسئلة:

اكتب موضوعا إنشائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص النظري، مستثمرا مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطـالب التالية :

- صياغة تمهيد مناسب للنص، مع وضع فرضية لقراءته (نقطتان).
- تحديد القضية الأدبية الواردة في النص، وإبراز العناصر المكونة لها (نقطتان).
- رصد مظاهر تكسير البنية في الشعر العربي الحديث من خلال النص (نقطتان).
- الإشارة إلى مختلف الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد لمعالجة القضية المطروحة (4 نقط).
- صياغة خلاصة تركيبية تتضمن أهم النتائج المتوصل إليها، مع إبداء الرأي الشخصي حول النص (4 نقط).

H - دراسة المؤلفات (6 نقط)

ورد في كتاب "ظـــاهرة الشعر الحديث" لأحمد المعداوي – المجاطي ما يلي :

«... وبات في وسع الشاعر العربي أن يفتح نفسه للأفكار والفلسفات، والاتجاهات النقدية، في الأدب والشعر، الواردة من وراء البحر، وأن يدعها تمتزج في نفسه وفكره بثقافته القومية، ليستعين بذلك كله على تحليل واقعه، والوقوف على المتناقضات والملابسات التي تكتنفه، وإدراكها إدراكا موضوعيا تتبدى من خلاله صورة الواقع الحضاري المنشود الذي يريد».

• ظاهرة الشعر الحديث. شركة النشر والتوزيع "المدارس" – الدار البيضاء. الطبعة الثانية / 2007. ص : 56 - 57.

انطلق من هذه القولة، واكتب موضوعا متكاملا، تنجز فيه ما يلي :

– ربط القولة بسياقها العام داخل المؤلف.

– استعراض المصادر المعرفية والثقافية المختلفة التي استعان بها الشاعر العربي الحديث على تحليل واقعه.

– الإشارة إلى مختلف الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد في معالجة هذا الموضوع.

I - درس النصوص (14 نقطة)

أ - النص :

يقول الشاعر أحمد المجاطـي في قصيدة بعنوان "سبتـة" :

أَنَا النَّهْرُ
أَمتهِنُ الوصْلَ بَينَ الــحَنينِ
وبين الرَّبَابَهْ
وبينَ لُهاث الْغُصونِ وَسمعِ السَّحَابَهْ
أَنَا النَّهرُ أُسرجُ همسَ الثّواني
وأَركبُ نسغَ الأَغاني
وأَتركُ للرّيحِ والضّيف صَيفي
ومجدولَ سيفي
وآتِي على صهوةِ الْغَيم
آتِي على صهوةِ الضّيم
آتِي على كلِّ نَقْعٍ يُثارُ
وآتيك
أمنحُ عينيكِ لونَ سُهادي
وحزنَ صهيلِ جَوادي
وأمنحُ عينيك صولةَ طارقْ
وأَسقطُ خلفَ رمادِ الزّمانِ
وخلفَ رمادِ الزّوارِقْ
(...)
آه قاتلتي أَنتِ
حينَ أَجوسُ شوارعَكِ الْخلفَ
حاناً ومَبغَى
وحينَ أراكِ عطوراً مُهرّبةً
وخموراً
وتبغا
وحين أَراك على مدخلِ الثغرِ
عاشقةً غَجريَّهْ
مُضَرّجَةً تَحْتَ أحذيةِ الْهتكِ
لا حولَ للفتكة البِكْرِ فيكِ
ولا حولَ للنّخوةِ الْعَربيّهْ
(...)
"آه، حينَ يَفيضُ الضّوءُ
من شَقائقِ النُعمانْ
(...)
وأَمضي معَ اللّحنِ حتى أُباغتَ عينيكِ
أصحو على مَذْبَحِ النّهرِ
أصحو على مصرعِ الكِبْرياءْ
على غُصنٍ قافيةٍ
من رثاءْ
وما أيسرَ الْوصلَ
مهما تَناءى
وشطَّ المزارُ
سآتِي على صَهْوَةِ الْغَيم
آتِي على صَهْوَةِ الضّيم
آتِي
على كلِّ نَقْعٍ يُثارُ

مصدر النص : ديوان "الفروسية". سلسلة إبداع (2). منشورات المجلس القومي للثقافة العربية. الطبعة الأولى/1987. ص : 73 - 79 (بتصرف).
صاحب النص :أحمد المعداوي – المجاطي (1936 - 1995م). شاعر وناقد مغربي معاصر، ومن رواد القصيدة المغربية الحديثة. من مؤلفاته : ديوان "الفروسية"، ظاهرة الشعر الحديث، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث.
شروح مساعدة : – المجدول : حمالة السيف. – النقع : الغبار. – شَطٌّ : بَعُدَ.

ب- الأسئلة :

اكتب موضوعا إنشائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص الشعري، مستثمرا مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطالب التالية :

- تأطير النص ضمن سياقه التاريخي والأدبي، مع وضع فرضية لقراءته (نقطتان).
- تكثيف المعاني الواردة في النص (نقطتان).
- تحديد الحقول الدلالية المهيمنة في النص، والمعجم المرتبط بها، وإبراز العلاقات القائمة بينها (نقطتان).
- دراسة الخصائص الفنية للنص، وبيان وظائفها (4 نقط).
- صياغة خلاصة تركيبية تبين من خلالها مظاهر تكسير البنية الفنية التقليدية في القصيدة العربية الحديثة (4 نقط).

II - دراسة المؤلفات (6 نقط)

جاء في كتاب "ظـــاهرة الشعر الحديث" لأحمد العداوي – المجاطي، ما يلي :

«إن الصراع بين الموت والحياة في تجربة الشاعر الحديث، يعني في آخر الأمر، الصراع بين الحرية والحب والتجدد الذي يجعل الثورة وسيلته، وبين الحقد والاستبعاد والنفي من المكان ومن التاريخ ».

• ظاهرة الشعر الحديث. شركة النشر والتوزيع "المدارس" – الدار البيضاء. الطبعة الثانية / 2007. ص : 190.

انطلق من هذه القولة، واكتب موضوعا متكاملا، تنجز فيه ما يلي :

– ربط القولة بسياقها العام داخل المؤلف.
– إبراز شكل حضور تجربة الموت والحياة عند الشاعر بدر شاكر السياب.
– تحديد الوسائل المنهجية والحجاجية التي سلكها المجاطي في تحليله لتجربة الحياة والموت في الشعر الحديث.

I - درس النصوص (14 نقطة)

أ - النص :

يقول الدكتور عبد الرحمان محمد القعود في نص بعنوان "الرؤيا ومنابعها" :

ولعل أبرز شيء في إطار مفهوم شعر الحداثة ووظيفته هو "الرؤيا" التي يرى بعضهم أنها تجسيد للحداثة : فالحداثة نفسها رؤيا قبل أن تكون شكلا فنيا. وبهذه الرؤيا تجسد القصيدة الحداثية رحلتها من الذاكرة (الماضي) إلى المستقبل، بل إلى ما وراء الحاضر والماضي نفسه. والرؤيا عنصر مكون من عناصر هذه القصيدة، بل إن الشعر الجديد عند شعراء الحداثة ونقادها المنظرين بخاصة هو أنه رؤيا، أو كشف وسيلته الرؤيا. يقول أدونيس : «لعل خير ما نعرف به الشعر الجديد هو رؤيا»، وإن رؤية ما تحجبه الألفة والعادة عنا في الكون، وكشف المخبوء، واكتشاف علائق خفية باستعمال لغة ومشاعر وتداعيات ملائمة، هو بعض مهمات شعر الحداثة كما يذهب أدونيس مستشهدا بقول " رينيه شار" عن الشعر ووظيفته : «الكشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف»، وهو ما ذهب إليه رامبو، فمهمة الشعر عنده رؤية ما لا يرى، وسماع ما لا يسمع، أو بعبارة أخرى، الوصول إلى المجهول. ويبدو أن "الرؤيا"، بوصفها رسالة أو مهمة شعرية، قد ترسخت في ذهنية شاعر الحداثة العربية إلى حد أن يمثل السيابُ الشاعرَ الحديث بالقديس يوحنا ورؤياه. ولعل تمثيل السياب هذا، إلى جانب ما للسياب من قصائد رؤيوية، هو ما جعل خالدة سعيد تستنتج أن رسالة السياب الشعرية هي رسالة كشف أكثر من كونها رسالة بث. ويكفي حركة الشعر الجديد أنها – كما يقرر يوسف الخال – بهذه الرسالة الشعرية، أو الكشف عن أسرار الحياة – كما يقول – رفعت من مقام الشعر، بوصفه أرقى فن إنساني، فلم يعد للذم والمديح والرثاء والغزل والفخر والوعظ والحكم والطرب (...).

لنقرأ – مثلا – هذه الأبيات من قصيدة "الموت في الظهيرة" التي تتحدث عن مصرع أحد المناضلين الجزائريين في سجنه على يد الفرنسيين :

قمر أسود في نافذة السجن وليلُ
وحمامات وقرآن وطفلُ
أخضر العينين يتلو
سورة النصر، وفُلٌّ
من حقول النور، من أفق جديدِ
قطفته يد قديس شهيدِ
يد قديس وثائرْ
ولدته في ليالي بعثها شمس الجزائرْ

ففي تراكيبها، وعناصرها غير المتجانسة ما يحيل إلى رؤيا البياتي وإلى هذه الحوارات الضوئية الخاطفة التي

يتوسلها. وربما، لما في الرؤيا من تحرر وتخط للزمن، آمن بها شاعر الحداثة العربية وكَلف بها وتوسلها. (...).

ويقول خليل حاوي :

واليوم، والرؤيا تغني في دمي
برعشة البروق وصحو الصباحْ
بفطرة الطير التي تشتمُ
ما في نية الغابات والرياحْ
تحس ما في رحم الفصل
تراه قبل أن يولد في الفصولْ
تُفَوّر الرؤيا وماذا
سوف تأتي ساعة
أقول ما أقولْ

الرؤيا هاجس شاعر الحداثة العربية، آلية إبدعية تجري منه مجرى الدم بما لها من رعشة وفطرة وحدس. وساعة تأتي يقول الشاعر ما يقول (...).

وأما رؤيا السياب ففيها من شدة العطش وحرارته ما يعجز واقعه عن إطفائها وإشباع نهمها وتطلعها إلى واقع أفضل حيث الخير والنماء. يقول من قصيدته "رؤيا في عام 1956" :

حطت الرؤيا على عيني صقرا من لهيبْ
...
ليس تطفي غُلَة الرؤيا : صحارى من نحيبْ
من جحور تلفظ الأشلاء، هل جاء المعادْ ؟
أهو بعث، أهو موت، أهي نار أم رمادْ ؟
...
الرؤيا تلمح كالقلعِ
في بحر يُزبد غضبانا

والملاحظ أن السياب يستعين في هذه الأبيات بالرمز الأسطوري وغيره (غنيمدا، تموز، المسيح) لنقل رؤياه حول معاناته وواقعه ومستقبله (...).

لقد دخلت الرؤيا عنصرا رئيسا في مفهوم شعر الحداثة العربية ووظيفته وتعريفه، إلى جانب تعريفات أخرى من نحو : "الكشف عن المجهول" و "تأسيس للعالم". وفي تقديري أن هذه المقولات تحمل مفهومات طموحة جدا، وربما تكون فوق طاقة الشعراء أنفسهم. ولعل هذا هو ما دفع الشعراء إلى تأسيس أنساق وأشكال وتقنيات تعبيرية لم يعهدها الشعر ولا الشاعر فتشوشت الرؤية عندهم وانعكس هذا التشوش على شعرهم إبهاما وتعقيدا وصعوبة.

مصدر النص : الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل). سلسلة عالم المعرفة ، العدد : 279 – مارس/2002. ص : 131 - 140 (بتصرف).

صاحب النص :الدكتور عبد الرحمان محمد القعود : باحث وناقد سعودي معاصر، من مؤلفاته : الوضوح والغموض في الشعر العربي القديم...

ب-الأسئلة :

اكتب موضوعا إنشائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص النظري، مستثمرا مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطـــالب التالية :

- التمهيد للنص بمقدمة مناسبة، مع وضع فرضية لقراءته (نقطتان).
- تحديد القضية الأدبية التي يطرحها النص، وإبراز العناصر المكونة لها (نقطتان).
- استخلاص مفهوم "الرؤيا الشعرية" من النص، وبعض مظاهره في الشعر العربي الحديث (نقطتان).
- بيان الطريقة المعتمدة في عرض القضية المطروحة في النص، وتحديد المفاهيم والأساليب الموظفـــة في معالجتها (4 نقط).
- تركيب نتائج التحليل، مع إبداء الرأي الشخصي حول ما ورد في النص (4 نقط).

II - دراسة المؤلفات (6 نقط)

ورد في كتاب "ظـــاهرة الشعر الحديث" لأحمد المعداوي – المجاطي ما يلي :

«استطاع الشكل الشعري الحديث، بعد عشرين سنة من النمو، أن يتجاوز الشكل القديم، وأقام بين نفسه وبينه جدارا يصعب على قارئ الشعر أن يتخطاه ما لم يلم إلماما حسنا بالتحولات الثورية التي أصابت العناصر الأساسية للشكل الشعري كاللغة والإيقاع والتصوير البياني وما نتج عن تحولاتها مجتمعة من تغير في سياق القصيدة وفي بنائها العام».

• ظاهرة الشعر الحديث. شركة النشر والتوزيع "المدارس" – الدار البيضاء. الطبعة الثانية / 2007. ص : 201.

انطلق من هذه القولة، واكتب موضوعا متكاملا، تنجز فيه ما يلي :

– ربط القولة بسياقها العام داخل المؤلف.

– رصد مظاهر تطور اللغة في الشعر العربي الحديث.

– الإشارة إلى مختلف الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد في معالجة هذا الموضوع.



النموذج المقترح رقم 8

I - درس النصوص (14 نقطة)

أ ـ النص :

يقول أمل دنقل في قصيدة بعنوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" التي نظمها بعد هزيمة 1967 :

أيتها النبية المقدسةْ..

لا تسكتي .. فقد سَكَتُّ سَنَةً فَسَنَةً

لكي أنال فضلة الأمانْ

قيل لـــيَ "اخرسْ.."

فخرستُ.. وعميتُ.. وائتممتُ بالخصيانْ !

ظللتُ في عبيد (عبس) أحرس القطعانْ

أجتزُّ صوفَها..

أردُّ نوقها..

أنام في حظائر النسيانْ

طعاميَ : الكسرةُ..والماءُ.. وبعضُ التمراتِ اليابسةْ

وها أنا في ساعة الطعانْ

ساعةَ أن تخاذل الكماةُ..والرماةُ..والفرسانْ

دُعيت للميدانْ !

أنا الذي ما ذقتُ لحمَ الضّانْ..

أنا الذي لا حولَ لي أو شانْ ..

أنا الذي أقصيتُ عن مجالس الفتيانْ،

أُدعى إلى الموت.. ولم أُدْعَ إلى المجالسةْ !!

(...)

أيتها العرّافة المقدسةْ..

ماذا تفيد الكلمات البائسةْ ؟

قلتِ لهم ما قلتِ عن قوافل الغبارْ..

فاتهموا عينيك، يا زرقاءُ، بالبوارْ !

قلتِ لهم ما قلتِ عن ميسرة الأشجارْ..

فاستضحكوا من وهمكِ الثرثارْ !

وحين فُوجئوا بحدّ السيف : قايضوا بنا ..

والتمسوا النجاةَ والفرارْ !

ونحن جرحى القلبِ،

جرحى الروحِ والفم.

لم يبق إلا الموتُ ..

والحطامُ..

والدمارْ ..

مصدر النص : الأعمال الشعرية الكاملة. دار العودة – بيروت. الطبعة الثانية/1985. ص : 123 - 125 (بتصرف).

صاحب النص : أمل دنقل (1940 - 1983م)، شاعر مصري معاصر، ومن رواد الشعر العربي الحديث، تميز بمواقفه الصلبة والجريئة، من أعماله الشعرية : البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، العهد الآتي، أقوال جديدة عن حرب البسوس...

شروح مساعدة : زرقاء اليمامة : امرأة عربية في الجاهلية كان يضرب بها المثل في حدة البصر. بنى لها أهلها برجا لمراقبة الأعداء، فكانت تراهم قبل أن يصلوا بمسيرة ثلاثة أيام، إلا أن الأعداء سرعان ما خدعوها حينما تخفوا وراء أشجار متحركة، فأخبرت أهلها بذلك، لكنهم لم يصدقوا ما قالت، بل اعتبروه تخريفا، فباغتهم الأعداء، وهاجموهم، أما هي فقد سملوا عينيها اللتين كانتا مصدر قوتها.

ب ـ الأسئلة :

اكتب موضوعا إنشائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص الشعري، مستثمرا مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطالب التالية :

- تأطير النص ضمن سياقه التاريخي والأدبي، مع وضع فرضية لقراءته (نقطتان).
- تكثيف المعاني الواردة في النص (نقطتان).
- تحديد الحقول الدلالية المهيمنة في النص، والمعجم المرتبط بها، والعلاقات القائمة بينها (نقطتان).
- دراسة الخصائص الفنية للنص، وبيان وظائفها (4 نقط).
- تركيب نتائج التحليل، وبيان مدى تمثيل النص لظاهرة تجديد الرؤيا في الشعر العربي الحديث (4نقط).

II - دراسة المؤلفات (6 نقط)

جاء في كتاب "ظـــاهرة الشعر الحديث" لأحمد المعداوي – المجاطي، ما يلي :

«وأول ما نحب أن نشير إليه في هذا الصدد، هو أن الشاعر الحديث لم يعد يهتم بتحرير أخيلته من تسلط التراث البياني عليها، وربطها بتجربته الجديدة فحسب، بل تعدى ذلك إلى الدأب على توسيع أفق الصورة نفسها، لتتسع لأكبر قدر من الاحتمالات المتصلة بأعماق التجربة».

• ظاهرة الشعر الحديث. شركة النشر والتوزيع "المدارس" – الدار البيضاء. الطبعة الثانية / 2007. ص : 221.

انطلق من هذه القولة، واكتب موضوعا متكاملا، تنجز فيه ما يلي :

– ربط القولة بسياقها العام داخل المؤلف.

– إبراز التطور الذي حققته حركة الشعر الحديث على مستوى الصورة الشعرية.

– تحديد الوسائل المنهجية والحجاجية التي سلكها المجاطي في تحليله لمفهوم الصورة عند شعراء الحداثة.

النموذج المقترح رقم 9

I - درس النصوص (14 نقطة)

أ ـ النص :

يقول الدكتور غازي يموت في نص بعنوان "الأقصوصـــة" :

الأقصوصة، نوع أدبي، قديم في أصوله، حديث في خصائصه، وقد ذاع صيته في العصر الحديث حتى غدا من أكثر الأنواع الأدبية رواجا وأوسعها انتشارا. (...).

ولا نعثر على تعريف جامع مانع للأقصوصة، وإنما هناك تعريفات كثيرة، تختلف في ناحية أو أكثر، ولكنها تلتقي جميعا على نقاط أساسية مشتركة، تتعلق بمدى الموضوع، والحدث، والشخصية، والأسلوب الفني المتبع في السرد.

فالأقصوصة، قصة قصيرة، تعنى بحادث واحد، وتركز عليه اهتمامها كله، وتقصد إلى إيضاحه واستنتاج ما يمكن أن يستنتج منه، وهي تتطلب مقومات فنية تستلزمها كل قصة ناجحة.

وقد وضح "إدغار ألن بو" الذي لقب أبا الأقصوصة، خصائص الأقصوصة فقال : إنها «تختلف بصفة أساسية عن القصة، بوحدة الانطباع..ويمكن أن نلاحظ بهذه المناسبة، أن القصة القصيرة غالبا ما تحقق الوحدات الثلاث التي عرفتها المسرحية الفرنسية الكلاسيكية، فهي تمثل حدثاً واحداً في وقت واحد. وتتناول القصة القصيرة شخصية مفردة أو حادثة مفردة أو عاطفة أو مجموعة من العواطف التي أثارها موقف منفرد».

والأقصوصة تتميز عن الرواية في أنها تدور حول محور واحد، في خط سير واحد ولا تشمل من حياة أشخاصها إلا فترة محدودة : أي أنها تصور جانبا من الحياة، يركز فيها الكاتب فكره، فلا يستطرد، ولا يزيد عن المقصود. فهي تتناول «قطاعا، أو شريحة أو موقفا من الحياة» وبهذا تفترق عن الرواية التي «تصور فترة كاملة من حياة خاصة أو عدة حيوات» بكل ما يحيط بهذا من ملابسات وجزئيات واستطرادات وتشابكات، يسعى كاتب الرواية إلى توضيحها والإحاطة بها.

وتختلف الأقصوصة عن الرواية في الحدث : فبينما يتجه كاتب الرواية إلى عرض سلسلة من الأحداث المهمة المترابطة، وفقا للتدرج التاريخي أوالنسق المنطقي، تقوم الأقصوصة على وحدة صغيرة، فيها كل ما للوحدة الكبيرة من سمات الحياة والقوة والتأثير...

ويمكن تمييز الأقصوصة عن الرواية في معالجة الشخصيات، سواء من جهة العدد أو من جهة المدى، فالأقصوصة من طبيعتها معالجة أقل عدد ممكن من الشخصيات، وقد تقتصر أحيانا على شخصية واحدة، إذ يضيق مجالها عن التوسع في رسم عدد كبير من الشخصيات كما تفعل الرواية، التي تتشعب فيها الأحداث وتكثر الشخصيات، ويغدو تنوعها صورة عن الحياة الواسعة بنماذجها المتعددة المتنوعة. (...).

إن اقتصار الأقصوصة على فترة محدودة من حياة شخصية واحدة، وارتباطها بحدث واحد دون تشعب

أو تجزئة ليدل على أن ميزة الأقصوصة الأولى هي " التركيز" فهي أساسية في الموضوع وفي الحادثة وطريقة سردها، في الموقف وطريقة تصويره، أي في لغتها. ويبلغ التركيز حد أنه لا تستخدم لفظة واحدة يمكن الاستغناء عنها، أو يمكن أن يستبدل بها غيرها.. فكل لفظة موحية لها دورها تماما كما هو الشأن في الشعر.

فالإيحاء، يلعب دورا مهما في أسلوب الأقصوصة : خصوصا في غياب الأحداث والشخصيات المتعددة، وعلى الكاتب البارع أن يتبع طريقة أداء قوية موحية منذ اللحظات الأولى، ويعتمد على تعبير لفظي حافل بالصور والظلال والإيقاع، كالشعر لأن الفرصة التي أمامها للإيحاء محدودة. وحبكة الحوادث التي قد تغني في القصة ليست ميسرة لها، ومجالها المحدود يحتم عليها التركيز والاندفاع. (...).

وتحقيقا لشروط البلاغة في التعبير القصصي، على الكاتب أن يتوسل «الإيجاز، والانتقال السريع في المواقف، وإبراز الملامح المعبرة بوضوح». وهذا يقتضي من الكاتب «اطلاعا واسعا ومهارة خاصة لا يتيسران إلا للموهوبين».

فالأقصوصة التي ازدهرت اليوم ازدهارا كبيرا، وتنوعت وتلونت في آداب العالم، وتعاونت على إبرازها نخبة من كبار الأدباء أمثال غي دو موباسان، في فرنسا، وغوغول وترغنيف، وتشيكوف في روسيا، ومنسفيلد في إنكلترا وهمنغواي في أمريكا الشمالية، تتسم اليوم بالرقة والخفة بالإضافة إلى الدقة والعمق في الملامح، حتى لتبدو كالقصائد الشعرية..وهي تخفي خلف ما يبدو من سهولة في مظهرها، صعوبة فنية لا يقدر عليها إلا المعلمون الكبار.

مصدر النص : الفن الأدبي (أجناسه وأنواعه). دار الحداثة – بيروت. الطبعة الأولى / 1990. ص : 212 - 216 (بتصرف).

صاحب النص : الدكتور غازي يموت. أستاذ الدراسات العليا والأدب والبلاغة والعروض في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالجامعة اللبنانية. من مؤلفاته : الفن الأدبي (أجناسه وأنواعه)...

ب. الأسئلة :

اكتب موضوعا إنشائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص النظري، مستثمرا مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطـــالب التالية :

- صياغة تمهيد مناسب للنص، مع وضع فرضية لقراءته (نقطتان).
- تحديد القضية الأدبية التي يطرحها النص، وإبراز العناصر المكونة لها (نقطتان).
- رصد خصائص الأقصوصة في النص مع تحديد الفروق المختلفة بينها وبين الرواية (نقطتان).
- بيان المنهجية المتبعة في بناء النص، ومختلف الوسائل الحجاجية والأسلوبية المعتمدة في معالجة القضية المطروحة (4 نقط).
- تركيب نتائج التحليل، وإبداء الرأي الشخصي حول ما ورد في النص (4 نقط).

ورد في رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ الحوار التالي بين رؤوف علوان، وسعيد مهران :

«– سعيد، ليس اليوم كالأمس، كنتَ لِصّاً وَكُنْتَ صديقا لي في ذات الوقت لأسباب أنت تعرفها، ولكن اليوم غير الأمس، إذا عُدْتَ إلى اللصوصية فلن تكون إلا لِصّاً فحسب...

– اختر لي عملا مناسبا !

– أي عمل، تكلم أنت وأنا مصغ إليك...

فقال (سعيد) بسخرية في الأعماق :

– يسعدني أن أعمل صحفيا في جريدتك أنا مثقف، وتلميذ قديم لك، قرأت تلالا من الكتب بإرشادك، وطالما شهدت لي بالنجابة...

فهز رؤوف رأسه في ضجر... وقال :

– لا وقت للمزاح، أنت لم تمارس الكتابة قط، وأنت خرجت أمس فقط من السجن، وأنت تعبث، وتطيل وقتي بلا طائل ..».

• اللص والكلاب. مكتبة مصر. بدون تاريخ. ص : 35 - 36.

انطلق من الحوار السابق، وأنجز ما يلي :

– تحديد العلاقة التي ربطت بين سعيد مهران ورؤوف علوان قبل السجن وبعده.

– إبراز قيم ومواقف المثقف من المجتمع من خلال الشخصيتين المتحاورتين.

I - درس النصوص (14 نقطة)

أ ـ النص :

قال أحمد زيادي في قصة بعنوان "الوجه الطـــارئ" :

أمر مضحك حقا، بعد شهرين من شفائي مما ألم بي، أدعى إلى الفحص المضاد، وأنا لم أتغيب أو أتأخر، أو أتوانى دقيقة واحدة منذ خمس عشرة سنة من العمل المتواصل والمضني، وأول غياب اضطررت إليه اضطرارا، قوبل بالشك، بل بالإدانة المغلفة بهذا الإجراء الإداري التعسفي.

ونظر إلى الساعة في معصمه، ووسع ربطة عنقه، وتلهى لحظة بالنظر إلى الحصادين الذين كانوا يجمعون حصيلة الموسم الفلاحي بحيوية ونشاط، غير مبالين بشمس يونيو المحرقة. كان ذهنه مشغولا بالتفكير في الوسيلة التي سيقنع بها الطبيب بحقيقة المرض الذي كان يعاني منه أيام رخصته المرضية، وكان أكبر عائق يحول بينه وبين إقناع الطبيب هو صحته الجيدة التي تضافرت عليها عوامل الدواء والمقويات والراحة والغذاء. ضاق صدره بالهواء الثقيل المختنق بالدخان، فخلع معطفه وفتح مصراعي النافذة، وأطل معرضا وجهه للهواء، وفجأة أحس بحشرة ترتطم بوجهه بقوة، فاستوى في مقعده، وهو يكمد موضع الارتطام محاولا التخفيف من آلامه الحادة، وشيئا فشيئا صار يحس بأن وجهه صار وجهين، فالتفت نحو جاره وسأله :

– من فضلك..هل ترى في وجهي شيئا ما ؟

نظر إليه جاره باستغراب، وهو يقول :

– ماذا أصابك ؟ إن وجهك ينتفخ !!

وانتابته حمى شديدة، وتصبب عرقا، وأغفى فتراءت له مخلوقات مطموسة الملامح وداهمه هذيان محموم، والتف حوله بعض الركاب، وسقوه دواء، فغشيته لحظة سكينة، ثم سمع صوتا يهتف به :

– نهاية الرحلة.. الحمد لله على السلامة...

وفي المستشفى أحاط به الأطباء، والممرضون، وسأله رئيسهم ؟

– ينبغي التوقف عن العمل فورا !!

فأجاب بوهن :

– كيف يا سيدي وقد انتهت الرخصة ؟!

قال وهو يتناول ورقة وقلما :

– سأكتب لك رخصة أخرى ...أنت في حاجة إلى علاج إضافي، وراحة أطول.

وفي الحافلة أحس بشيء من الاطمئنان والانتعاش، وبقدر ما كانت تبتعد العاصمة بدأ يحس بالتخلص من الوجه الطارئ.

مصدر النص: المجموعة القصصية "ولائم البحر". مطبعة النجاح الجديدة – الدار البيضاء. الطبعة الأولى /1995. ص : 85 وما بعد

صاحب النص :أحمد زيادي : كاتب وباحث وناقد مغربي، من أعماله القصصية : وجه في المرايا، ولائم البحر...

ب. الأسئلة

اكتب موضوعا إنشائيا متكاملا، تحلل فيه هذا النص القصصي، مستثمرا مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطالب التالية :

- تأطير النص ضمن تطور الأشكال النثرية الحديثة، **مع وضع فرضية لقراءته** (نقطتان).
- تلخيص المتن الحكائي للقصة (نقطتان).
- تحليل المكونات الفنية للنص : (النموذج العاملي، **المكان، الزمان، وضعية السارد ورؤيته السردية**) (6 نقط).
- تركيب نتائج التحليل، وإبراز مدى تمثيل النص **للجنس الأدبي الذي ينتمي إليه** (4 نقط).

II - دراسة المؤلفات (6 نقط)

جاء في رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ على **لسان سعيد مهران** :

«... ولكني لن أجد إلا الخيانة. سأجد نبوية في **ثياب رؤوف، أو رؤوف** في ثياب نبوية أو عليش سدرة مكانهما، وستعترف لي الخيانة بأنها أسمج رذيلة فوق **الأرض**».

● **اللص والكلاب**، مكتبة مصر. بدون تاريخ. ص : 37.

انطلق من المقطع السابق، واكتب موضوعا متكاملا، تنجز فيه ما يلي :

– إبراز تجليات موضوعة "الخيانة" في الرواية.

– تحديد موقف سعيد مهران من الشخصيات المذكورة **في المقطع**.

I - درس النصوص (14 نقطة)

أ- النص :

يقول الدكتور غازي يموت في نص بعنوان "المسرحية أو الدراما" :

المسرحية أو الدراما قصة يُجْرِي المؤلف الكلام فيها على طريقة الحوار بين شخوصها ويمثلون حادثتها للمشاهدين على المسرح، ويكتفي المؤلف فيها من وصف المناظر والشخوص والملابس بإشارات موجزة تاركا التفصيلات للمخرج.

أو هي قصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات، وتكون الكلمات فيه وسيلة التعبير عن أفكار الأشخاص ومشاعرهم ورغباتهم وأفعالهم أيضا..أو هي [كما يقول ميشال عاصي] : «أدب فني إبداعي، يقوم على حبك حادثة قصصية، تؤدي في حوار بين أشخاص على مسرح وتكون قابلة للتمثيل أمام جمهور يترقب أن يلهو، وأن يشبع فضوله الطبيعي إلى مشاهدة نماذج من علاقة الإنسان بالإنسان، في خضم المجتمع، بما يجري فيه من مفاسد ومحاسن ومعتقدات وأعمال ومفارقات ومتناقضات...».

وهكذا نلاحظ من مجمل هذه التعريفات وغيرها أن الفن المسرحي يقوم على ركنين مهمين هما : النص المسرحي والتمثيل.

أما النص المسرحي أو المسرحية، فتقوم على جملة من العناصر أبرزها : الحدث القصصي، والشخصيات التي تتصف بالحركة والصراع، والحوار باللغة المناسبة.

أما التمثيل أو العرض فيشمل المسرح (المكان) والمناظر (الديكور) والممثلين، وسائر العناصر المساعدة في إظهار هذا العرض كالموسيقى، والإضاءة والمؤثرات الصوتية والإخراج وسواها ...

ولعل هذا ما دفع البعض إلى عدم الفصل بين المسرحية والمسرح والقول : إن «المسرحية في مدلولها العام، هي نموذج أدبي أو شكل فني يتطلب، لكي يحدث تأثيره الكامل، اشتراك عدد كبير من العناصر غير الأدبية. وهذه العناصر اللازمة هي الممثلون، والملابس، والمكان، وربط هذه العناصر، وهو ما يعرف بالتوجيهات». (...).

وفي رأينا أن المسرحية، نص إبداعي كتب ليمثل، وهذا يعني أن العلاقة بين النص والعرض علاقة تفاعلية، فالتمثيل مبني على النص، والمسرح : ممثلين ومناظر، وموسيقى، وإضاءة وأصواتا وسواها من المؤثرات، منسقة ومخرجة بناء عليه، كما أن النص مرتبط ارتباطا كبيراً، إن لم نقل كليا، بتلك الإمكانات المسرحية، مقيد بقيودها.

فالكاتب المسرحي لن ينسى، إذا كان يعرف ما ذا يفعل، أنه يخلق من الكلمات صورة سيهبها الحياة كل من الممثل والمسرح، وأن عليه أن يمنحها كل طاقات الحياة، وأن هناك جمهورا من المشاهدين سوف يحكم على عمله...

وما يهمنا نحن، في موضوع العلاقة بين المسرحية كنص والمسرح بعناصره المختلفة بما فيها المشاهد، هو ما يكون لهذه العناصر الأخيرة من أثر على المؤلف حين يختار مادته، وحين يعمل في هذه المادة، أي حين يكون عمله

الأدبي في الإطار المسرحي..

فالكاتب المسرحي، لا يأخذ بالاعتبار الأصول الفنية العامة للقصة أو القصيدة أو الملحمة، بل يقيد نفسه بأصول الفن المسرحي، فهناك اعتبارات خاصة بالمسرح ذاته، لها أثرها في توجيه الكاتب. من هذه الاعتبارات المكان، والزمان.

فللمسرح – باعتباره مكانا للعرض والتمثيل – أثره في اختيار المواقف والأحداث. فهناك بعض المسرحيات التي لا تحتاج في مناظرها إلا إلى مكان بسيط..كحجرة في بيت، أو ردهة في فندق، أو شرفة في قصر أو قاعة في مدرسة، وهذا مناسب للتمثيل، لأن المسرحية مقيدة بمكان محدد لا تظهر فيه إلا مناظر محدودة. وقد يستعين المخرج بالحيلة لتمثيل منظر في غابة أو صحراء أو جبل أو بحر. فالمسرح لا يستوعب ما تستوعبه السينما مثلا، وخشبة المسرح محدودة المساحة، لا تتسع لحشود الممثلين، كعرض جيشين متحاربين، لذا يضطر الكاتب المسرحي إلى إخبارنا عن سير المعركة ونتائجها دون أن يظهرها على المسرح. وكذلك هناك أحداث كثيرة أخرى لا يرى الكاتب عرضها على المسرح، لبشاعتها، أو لصعوبة أدائها أمام المتفرجين : فأوديب مثلا لا يفقأ عينيه أمام الجمهور، ولكنه يدخل المسرح متخبطا في مشيته والدم يسيل من عينيه.

إن حرية الكاتب المسرحي في تعامله مع المسرح أو مكان العرض، مرهونة أيضا، بالتطور في التقنيات المسرحية، فكلما تقدمت العلوم أفاد المسرح منها سواء في طريقة تصميم "حلبة التمثيل" أو الديكورات أو الإضاءة، أو غير ذلك من المؤثرات التي يأخذها الكاتب المسرحي في الاعتبار عند التأليف.

هذا، ولزمان العرض أيضا أثره في اختيار المواقف والأحداث وترتيبها. فالكاتب مقيد بزمن محدود، هو زمن عرض المسرحية، فلا يملك أن يتجاوز حدا معينا من الطول، حتى يمكن تمثيلها ضمن مدة زمنية معقولة.

مصدر النص : الفن الأدبي (أجناسه وأنواعه). دار الحداثة – بيروت. الطبعة الأولى / 1990. ص : 134 - 136 (بتصرف).

صاحب النص : الدكتور غازي يموت. أستاذ الدراسات العليا والأدب والبلاغة والعروض في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالجامعة اللبنانية. من مؤلفاته : الفن الأدبي (أجناسه وأنواعه)...

ب- الأسئلة :

اكتب موضوعا إنشائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص النظري، مستثمرا مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطالب التالية :

- صياغة تمهيد مناسب للنص، مع وضع فرضية لقراءته (نقطتان).
- تحديد القضية الأدبية التي يطرحها النص، وإبراز العناصر المكونة لها (نقطتان).
- تحديد الفروق المختلفة بين النص المسرحي والعرض المسرحي، مع إبراز العلاقة الموجودة بينهما (نقطتان).
- بيان الطريقة المتبعة في بناء النص، ومختلف الوسائل الحجاجية والأسلوبية المعتمدة في معالجة القضية المطروحة (4 نقط).
- تركيب نتائج التحليل، وإبداء الرأي الشخصي حول ما أورده الكاتب في هذا النص (4 نقط).

ورد في نهاية رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ، لما أحاطت الكلاب وقوات الشرطة بالبطل (سعيد مهران) من كل جانب، ما يلي :

«- أنت محاصر من جميع الجهات، القرافة كلها محاصرة، فكّر جيداً وسلّم نفسك...

واطمأن إلى أن تناثر القبور يحول دون رؤيته فلم يتحرّك وصمّم على الموت. وتساءل صوت في حزم :

- ألا ترى أنه لا فائدة من المقاومة ؟

وشعر باقتراب الصوت عمّا قبل فصاح مكرهاً :

- الويل لمن يقترب..

- حسن، ماذا تنوي ؟، اختر بين الموت وبين الوقوف أمام العدالة.

فصرخ بازدراء :

- العدالة !».

• اللص والكلاب. مكتبة مصر - القاهرة. ص : 140.

بعد قراءتك لهذا المقطــع، واستحضارك لأبرز أحداث الرواية ووقائعها، اكتب موضوعا متكاملا تضمّنه ما يلي :

- إبراز سلطة "العدالة" وأشكال حضورها في الرواية، وارتباط ذلك كلّه بسلوكات البطل (سعيد مهران) ومواقفه.

- علاقتها بقضايا الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي في المجتمع المصري، والعالم العربي ككل.

I - درس النصوص (14 نقطة)

أ- النص :

يقول سعد الله ونوس في نص مسرحي بعنوان "سفر الأحزان اليومية" :

(1)

(إضاءة على غرفة "دلال"... تظهر الفارعة، ثم تتبين دلال تجلس في حالة غياب...)

- **الفارعة** : اتسعت حملة الاعتقالات، وازداد عدد البيوت المنسوفة، وكنت لا أكاد أستقر في مكان حين أفرج عن دلال. منذ رأيتها أدركت فظاعة ما حل بها، خلال أيام استلوا شبابها ورموها في كهولة مبكرة. كانت هادئة وصامتة، كان فيها وقار مرعب يشبه اللغم الموقوت. أهمر عليها بالأسئلة، فتحملق في مترفعة عن الإجابة. (إلى دلال) – قولي ...ماذا فعلوا بك ؟

(صمت)

- ماذا أرادوا منك ؟ عم سألوك ؟

(صمت)

- **دلال** : هذه الرائحة.. هذه الرائحة..

- **الفارعة** : أية رائحة ؟

- **دلال** : رائحة لا تزيلها عطور مصر والشام، ولا تغسلها مياه الأردن والفرات.

- **الفارعة** : هل أهيئ لك الحمام ؟

(صمت)

- **الفارعة** : تكلمي ..أصرخي ..لا تحصري الرعب في قلبك.

(صمت)

- **الفارعة** : يجب أن تخبريني، هل عرفت شيئا عن إسماعيل ؟

- **دلال** : لا يجبر إناء الخزف إذا كسر.

- **الفارعة** : ماذا تعنين ؟ هل حدث له شيء ؟

- **دلال** : لا يستطيع المرء أن يخلع بدنه كما يخلع سروالا وسخا.

- **الفارعة** : ولكن ماذا جرى ؟

(صمت)

(2)

- **الفارعة** : خفت من هدوئها وعباراها المفككة، ولم ألحظ أنها خلف وقارها الصامت كانت تستكمل مخاضها.

(تتغير الإضاءة)

- **دلال** : الأرض ضيقة يا خالة.

- **الفارعة** : إنها أرضنا.

- **دلال** : أرضنا التي لا نملك فيها حتى أجسادنا.

- **الفارعة** : أعرف أن تجربتك كانت قاسية.

- **دلال** : الأرض لا تتسع لنا ولهم، إما نحن وإما هم.

- **الفارعة** : الأرض مباركة، لولا نزعة العدوان لاتسعت للجميع.

- **دلال** : الأرض أضيق من القبر إذا لم يزولوا، إما نحن وإما هم.

- **الفارعة** : يا بني ...لولا الصهيونية لما كانت بيننا وبين اليهود عداوة.

- **دلال** : وهؤلاء الذين يحاربون، ويعذبون، وينتهكون كل شيء...من يكونون ؟ ألديك ميزان للقلوب.. لا..إما نحن وإما هم.

- **الفارعة** : هذه عبارات قد تتحول ضدنا.

- **دلال** : لا أحبك حين تتفاصحين يا خالة.
- **الفلوعة** : لا أدري : ...هذا ما تعلمته من الشباب، قالوا لي : نحن مناضلون ولسنا قتلة، قضيتنا عادلة، وهدفنا أن ندحر الصهيونية لا أن نقتل البشر.
- **دلال** : وهل إسرائيل شيء والصهيونية شيء آخر؟ ..
- **دلال** : رائحة غريبة تملأ أنفي وجوفي ومسامي.. ختمت إسرائيل هويتها على جسدي، ولن يمحو هذا الختم الرهيب إلا الموت. ما عرفته يا خالة يكفيني. وأنا الآن جاهزة. خذيني إليهم.
- **الفلوعة** : ألا تتمهلين قليلا ؟
- **دلال** : ولم التمهل ؟
- **الفلوعة** : هل فكرت في الأمر وعزمت ؟
- **دلال** : كل العزم.
- **الفلوعة** : وانضمت إليهم، حملت يأسها كالحقيبة وانضمت إليهم، بقي مفتاح وغرفة فيها رائحة منزلية وعبارة لا ينقطع لها رنين : إما نحن وإما هم.

(يتلاشى الضوء عنها)

مصدر النص : الاغتصاب. دار الآداب – بيروت. الطبعة الأولى /1990. ص : 58 وما بعدها (بتصرف).

صاحب النص :سعد الله ونوس : كاتب وناقد مسرحي سوري، من أعماله المسرحية : حفلة من أجل خامس يونيو، سهرة مع أبي الخليل القباني، الملك هو الملك ....

شروح مساعدة : – سِفر : كتاب. – تتفاصحين : تتكلفين الفصاحة. – المنسوفة : المهدمة. – ندحر : نهزم.

ب. الأسئلة :

اكتب موضوعا إنشائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص المسرحي، مستثمرا مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطـــالب التالية :

- صياغة تمهيد مناسب يتضمن تطور الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث، مع وضع فرضية لقراءة النص (نقطتان).
- جرد الأحداث البارزة لهذا النص المسرحي، وإبراز مظاهر الصراع الدرامي فيه (نقطتان).
- تحليل النص على مستوى : (النموذج العاملي – شكل الحوار ووظيفته – أفعال الكلام ووظائفها ...)(6 نقط).
- تركيب نتائج التحليل، وإبراز مدى تمثيل النص للجنس الأدبي الذي ينتمي إليه (4 نقط)

II - دراسة المؤلفات (6 نقط)

يقول الدكتور غالي شكري معلقا على رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ :

«إن رمزية "اللص والكلاب" تكمن في بنائها التعبيري ككل خلال معادلته لواقع موضوعي شامل ؛ أي أن سعيد مهران ورؤوف علوان ونور وغيرهم من شخصيات "اللص والكلاب" مجرد أدوات تعبيرية في يدي الفنان يصوغ بها عالما كاملا يرمز في شموله إلى عالم آخر...».

• المنتمي. (دراسة في أدب نجيب محفوظ).مكتبة الزنادي. الطبعة الأولى / 1964. ص : 258

انطلق من هذه القولة النقدية، و مما درسته حول رواية "اللص والكلاب"، ثم أنجز ما يلي :

- التعريف بالشخصيات المذكورة في القولة، وإبراز العلاقات القائمة بينها.
- رمزية هذه الشخصيات في علاقتها بالواقع الموضوعي.

I - دروس النصوص (14 نقطة)

أ - النص :

يقول الدكتور السيد ياسين :

يتفق عدد من النقاد على أن نقطة البداية الطبيعية بالنسبة لأي بحث نقدي أدبي، ينبغي أن تتركز في تفسير وتحليل الأعمال الأدبية ذاتها. غير أننا إذا فحصنا الدراسات الأدبية لوجدنا أن عددا كبيرا منها قد شغل نفسه ببحث الظروف الخارجية : السياسية والاجتماعية، والاقتصادية التي أنتج العمل الأدبي في ظلها. وقد اختلف النقاد في تفسير هذه الوجهة التي اتجهتها هذه الدراسات. فيرى بعض النقاد أن ذلك يرجع إلى أن التاريخ الأدبي الحديث نشأ متأثرا بقيام الحركة الرومانتيكية، التي لم تستطع أن تقضي على النظام النقدي للكلاسيكية المحدثة، إلا حين قدمت الحجة النسبية التي مؤداها أن الأزمان المختلفة تتطلب معايير مختلفة. وهناك من يرى أن نشأة المنهج الاجتماعي في الدراسات الأدبية يرجع إلى قصور النقد الجمالي الذي يهدف إلى إصدار الأحكام التقييمية على الأعمال الأدبية. وأيا ما كان الأمر فإن الباحث يجد نفسه وجها لوجه أمام حقيقة أساسية تتمثل في وجود دراسات عديدة للأعمال الأدبية، لا تركز أساسا على العمل الأدبي كموضوع لها، وإنما تبحث في متغيرات أو عوامل أخرى قد تكون لصيقة بالأدب أو بعيدة عنه حسب الأحوال.

وهكذا تحول الاهتمام من الأدب ذاته، إلى الأرضية التاريخية التي ينشأ بالاستناد إليها. وقد دعم هذا الاتجاه في القرن التاسع عشر سيادة التفسيرات العلية (السببية) في مجال العلوم الطبيعية، والتي يراعى عند تطبيقها على الأدب تفسير الظاهرة الأدبية على أساس تعيين أسبابها المحددة، سواء كانت هذه الأسباب اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية.

ويعد الناقد "لوسيان غولدمان" من أهم النقاد الذين قدموا تفسيرا سوسيولوجيا للظاهرة الأدبية، والفكرة الرئيسية التي يتأسس عليها المنهج الاجتماعي عنده، هي أن الوقائع الإنسانية تكون دائما أبنية كلية ذات دلالة، تتسم بأنها عملية ونظرية انفعالية على السواء، وأن هذه الأبنية لا يمكن أن تدرس بطريقة وضعية — أي لا يمكن أن تفسر وأن تفهم — سوى من منظور عملي مؤسس على قبول مجموعة معينة من القيم، وقد استطاع غولدمان — انطلاقا من هذا المبدأ — أن يثبت وجود مثل هذا البناء الذي أطلق عليه "رؤية العالم"، والذي سمح له بأن يستخلص ويفهم جوهر عديد من المظاهر الإنسانية : الأيديولوجية واللاهوتية والفلسفية والأدبية. وركز غولدمان في كتابه : "من أجل إنشاء علم اجتماع للرواية" على المشكلات المتعددة التي تثيرها الرواية. ومن المعروف أن عديدا من نقاد الأدب سبق لهم أن اهتموا بالمضامين الاجتماعية للروايات المختلفة، وركزوا اهتمامهم على صلة المضامين بالتجمعات التي تعبر عنها، وبالمراحل التاريخية التي تجري أحداثها في ظلها. ولكن الجديد الذي جاء به غولدمان هو أنه ركز اهتمامه على الشكل الروائي نفسه وعلاقته بتاريخ الحياة الاقتصادية في المجتمعات الغربية. ويرى غولدمان أن المشكلات المتعلقة بسوسيولوجية العمل الروائي تبدو مثيرة، ويمكن أن تؤدي إلى تجديد كل من سوسيولوجية الثقافة والنقد الأدبي، وهي لذلك معقدة جدا.

مصدر النص : التحليل الاجتماعي للأدب. مكتبة مدبولي – القاهرة. الطبعة الثانية / 1982. ص : 21- 39 (بتصرف).

صاحب النص : السيد ياسين، ناقد مصري من مواليد 1919م. تركزت أبحاثه حول القضايا الاجتماعية في الأدب والسياسة، وهو يعد من رواد المنهج الاجتماعي في مصر. من أبرز مؤلفاته في هذا المجال : أسس البحث الاجتماعي، التحليل الاجتماعي للأدب...

ب- الأسئلة :

اكتب موضوعا إنشائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص النظري، مستثمرا مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطالب التالية :

- صياغة تقديم مناسب للنص، مع وضع فرضية لقراءته (نقطتان).
- تحديد القضية النقدية التي يطرحها النص، وإبراز العناصر المكونة لها (نقطتان).
- شرح المصطلحين المضغوطين في النص : (الأبنية الكلية – رؤية العالم)، وإبراز العلاقة الموجودة بينهما (نقطتان).
- بيان المنهجية المتبعة في بناء النص، ومختلف الوسائل الحجاجية المعتمدة في معالجة أفكاره، مع الإشارة إلى أشكال الاتساق فيه (4 نقط).
- تركيب نتائج التحليل، وإبداء الرأي الشخصي حول ما أورده الكاتب في النص (4 نقط).

II - دراسة المؤلفات (6 نقط)

طالب البطل (سعيد مهران) إثر خروجه من السجن وزيارته بيت (عليش سدره)، في رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ، باسترجاع كتبه...يقول السارد :

«...وغاب الرجل برهة ثم عاد حاملا على يديه عاموداً متوسطاً من الكتب فوضعه وسط الحجرة. وقام سعيد إلى المجموعة فتناول كتابا إثر كتاب آخر وهو يقول بأسف :

– ضاع أكثرها حقاً...

وضحك المخبر متسائلا :

من أين لك هذا العلم ؟

ثم وهو ينهض معلناً انتهاء المقابلة :

– أكنت تسرق فيما تسرق الكتب ؟

وابتسم الجميع ولكن سعيد أقبل يحمل الكتب دون أن يبتسم...».

• اللص والكلاب. مكتبة مصر – القاهرة. ص : 17.

انطلق من هذا المقطع مستحضراً أبرز أحداث الرواية ووقائعها، واكتب موضوعا متكاملا تضمّنه، ما يلي :

– حضور العلم والمعرفة في الرواية وأهميتهما في نشأة وعي البطل (سعيد مهران) ومسار تشكّله.

– علاقة ذلك كلّه بقضايا الواقع وقيمه المختلفة : السياسية، والاجتماعية، والثقافية.



I - درس النصوص (14 نقطة)

أ ـ النص :

يقول الدكتور حميد لحمداني :

إن الخط المتصالح مع الواقع الاجتماعي يجد عند "د.محمد عزيز الحبابي" أوضح صورة له في روايته "إكسير الحياة " ذات الموضوع الأسطوري العلمي (...).

ويتحدد المسار الروائي انطلاقا من الأطروحة التالية : إن الواقع الاجتماعي فيه تفاوت حاد بين طبقتين اجتماعيتين :

– فقراء ويمثلهم "حميد" وعائلته.

– أغنياء وتمثلهم بنت "الحاج الرحالي" وعائلتها.

فبالنسبة للفئة الأولى أي الفقراء حدثت الفوضى وانقسم الناس فيما بينهم، فريق قبل الإكسير، وفريق رفضه، وهكذا دخلوا في صراع تناحري، بل إن الصراع نشب حتى بين مؤيدي الإكسير أنفسهم أمام مراكز التوزيع، وذلك من أجل الحصول على بطاقات الإكسير والذي يهمنا من هذا كله هو موقف "حميد" الذي يمكن اعتباره بطلا رئيسيا في الرواية، لقد قبل الإكسير في البداية إيمانا منه بأنه فتح علمي جديد، غير أنه عندما رأى الفوضى تعم الأحياء الفقيرة التي ينتمي إليها عاد فرفض الإكسير مثلما رفضه أبوه "إدريس" من أول وهلة.

أما التعليلات التي قدمها "حميد" لهذا الرفض، فمنها أن "الخلود بالإكسير تخليد لشقاء الأشقياء"، لهذا نرى "حميد" يختار في النهاية أن يموت على أن يحيى حياة شقية طول الأبد، وهكذا يصبح (الموت حرية وتحريرا من ربقة الجسد البائس، والآمال المهدمة).

أما الفئة الثانية أي الأغنياء، فكانت تعيش في هدوء بعيداً تماما عن الفوضى التي أثارها سكان الأحياء الفقيرة، وقد كانت هذه الفئة مطمئنة إلى الإكسير لأنه سيخلد غناها في الحياة الدنيا، لذلك تبدو "بنت الحاج الرحالي" راضية غير مبالية ما دامت كلية الطب التي تتابع فيها دراستها قد أغلقت أبوابها، لأن الفتاة كانت تعيش في الحي الأرستقراطي آمنة راضية بالفتح الجديد ومرتاحة البال فأبناء الفقراء من أمثال "حميد" لم يعد في إمكانهم مضايقة أبناء الأغنياء في هذه الكلية التي ترى أنها كانت من حق أبناء طبقتها فحسب. (...)

إن الواقع الاجتماعي إذن غير قابل للتغيير ما دامت طبيعته هكذا : أغنياء وفقراء. وهذا المعطى الأول يظهر كأنه مسلمة مطلقة وليس معطى تاريخيا، أما المعطى الثاني فهو أن الفقراء مطبوعون على الفوضى وأن الأغنياء مطبوعون على الكبرياء والعجرفة، وتترتب على هاذين المعطيين استنتاجات موزعة هنا وهناك في الرواية يريد

الكاتب أن يلخص بها رؤيته العامة للظاهرة الاجتماعية التي يعالجها، ونُرَتِّبُ هذه الاستنتاجات على الشكل التالي :

– الدعوة إلى الإنصاف والمساواة لا فائدة منها في مجتمع إنساني من طبيعته الفوضى والأنانية.

– القتل سيبقى سَائِدا يسقي الأرض بالدماء في كل آونة.

– ليس الناس على شاكلة الملائكة، ولو كانوا كذلك لما عرفوا الحروب، والمجاعات والكذب (...).

– منذ دخلت "العنديات" طبائع البشر، وهم في صراع، لذلك فهم خاضعون مملوكون لحرب المزاحمات والتنافس.

إن هذه الأسس الفكرية هي التي حددت مصير "حميد"، وقد تجلى في هزيمته على الأرض، وإيمانه بأن الشر مستحكم بين الناس، وأنه لا سبيل إلى الجري وراء عدالة أرضية، وليس من حل أمام الإنسان المظلوم سوى أن يترقب عدالة السماء بارتياد الموت. ويلخص ناقد مغربي [سعيد علوش] هذه النتيجة التي انتهى إليها الكاتب في روايته فيقول لقد (توفق الدكتور محمد عزيز الحبابي في أن يجد حلول مشاكل الدنيا في الآخرة.).

مصدر النص : الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي (دراسة بنيوية تكوينية). دار الثقافة –الدار البيضاء/1985. ص : 213 – 216 (بتصرف).

صاحب النص : حميد لحمداني، كاتب وناقد مغربي. له مجموعة من الأعمال الإبداعية والنقدية في المجال السردي، نذكر منها : بنية النص السردي، النقد الروائي والإيديولوجي...

شروح مساعدة :

– الإكسير : شراب أسطوري كان يعتقد أن كل من تناوله يكتسب الخلود في الحياة.

– العنديات : نزعة التملك عند الإنسان.

ب- الأسئلة :

اكتب موضوعا إنشائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص النقدي، مستثمرا مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطـــالب التالية :

- صياغة تقديم مناسب للنص، مع وضع فرضية لقراءته (نقطتان).
- تحديد القضية النقدية التي يطرحها النص، وإبراز العناصر المكونة لها (نقطتان).
- استخلاص مظاهر تطبيق المنهج الاجتماعي في النص، وأهم المفاهيم والمصطلحات الموظفة في ذلك (نقطتان).
- رصد مختلف الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد في معالجة قضيته، مع الإشارة إلى العمليات اللازمة لتحقيق انسجامه (4 نقط).
- تركيب نتائج التحليل، وإبراز الرأي الشخصي حول ما أورده الناقد في النص (4 نقط).

يقول "علي أبو شادي" في مقال بعنوان : "سينما محفوظ من جفاف الواقع... إلى نهر الواقعية" :

«كان الواقع ملهمه الأصيل، ومنهله الأوّل يقرأه بوعي، ويستلهمه بحصانة، ويقدم من خلاله رؤيته – الصائبة دائما – لذلك الواقع، راصدا ومفسرا ومحللا للظروف التي ساهمت في تشكيل الواقع، في صياغة فنية ودرامية محكمة. كانت صفحات الحوادث أحد المصادر الرئيسية لقصص وروايات وسيناريوهات نجيب محفوظ، فهي مؤشر صادق إلى حد كبير، للواقع الاجتماعي والاقتصادي، فالجريمة عادة لها دوافعها والمجرم لديه أسبابه ونوازعه. وربما كانت "اللص الكلاب"، في أدب نجيب محفوظ هي الأشهر في هذا المجال، ولأجل ذلك عرضت مرتين في السينما».

• مجلة العربي. العدد 577. خاص عن نجيب محفوظ / دجنبر 2006. ص : 59.

انطلق من القولة السابقة، واكتب موضوعا متكاملا، تنجز فيه ما يلي :

– تحديد الحدث الواقعي الذي استلهمه نجيب محفوظ في رواية "اللص والكلاب"

– إبراز الرؤية الفنية التي قارب بها نجيب محفوظ الواقع المصري من خلال الرواية، مع تحديد الأسباب التي جعلت رواية "اللص والكلاب" ملائمة للعرض السينمائي.

I - درس النصوص (14 نقطة)

أ- النص

يقول الدكتور عبد العزيز حمودة في نص بعنوان "البنيويـــة" :

حينما نتحدث عن البنيوية فإن حديثنا يدور دائما عن اللغة ومفهوم البنيويين الجديد عن وظيفتها داخل النص الأدبي الذي تنظر إليه البنيوية، «كعالم ذري مغلق على نفسه، وموجود بذاته، فتدخل تبعا لهذا المفهوم في مغامرة للكشف عن لعبة الدلالات» (...).

إن البنيوية كمشروع نقدي وجدت في الدراسات اللغوية ضالتها التي ظل النقد يبحث عنها، منذ بداية القرن العشرين على الأقل وهو تحقيق علمية النقد الأدبي، وهو الهدف الذي ظل يراوغ نقاد الأدب لفترة طويلة في محاولاتهم للخروج من مأزق الجمع بين مذهب علمي تجريبي لدراسة مادة هي بالدرجة الأولى غير علمية، ولا تخضع لمقاييس المذهب التجريبي (...).

إن تركيز المشروع البنيوي على النظر في القوانين والأنساق الداخلية للنص الأدبي يمثل جبرية تنفي قدرة الذات على تأكيد نفسها، وإذا كانت هناك ذات يعبر عنها أصلا فهي ليست الذات الديكارتية الحرة، بل الذات التي تحددها اللغة وتحكم حركتها، فاللغة عند البنيويين تصبح المكون السببي للذات، وهي في نفس الوقت، تحل محل البنية الاقتصادية التحتية التي تفسر الأدب والظواهر الاجتماعية في نفس الوقت (...).

إن رفض البنيويين لمفهوم الذات الديكارتية يرجع بالدرجة الأولى إلى المنهج العلمي التجريبي الذي تبنوه منذ البداية فبعد فترة الشك الوجودي جاءت البنيوية لتعيد الثقة في المنهج التجريبي الذي يسمح بإعمال العقل في غيبة الذات التي لا تخضع في نشاطها لمبادئ القياس التجريبي (...)، وحينما يقول بعض البنيويين بأن محتوى اللغة هواللغة، فإنهم بذلك يبتعدون عن المفهوم الساذج الذي يرى اللغة أداة محاكاة وتمثيل تصور فيها الدالات دلالات موجودة خارجها. وفي نفس الوقت فإن التركيز على اللغة يضعهم في أقرب نقطة إلى العلمية، حيث إن اللغة يمكن ملاحظتها علنا وقياسها بالمعايير التجريبية (...).

ومما لاشك فيه أن الدراسات اللغوية الرائدة التي قام بها "فردينان دي سوسير" في السنوات المبكرة من القرن الحالي، والتي تعتبر الأساس الأول للبنيوية اللغوية، أفادت بالدرجة الأولى من مبادئ المذهب التجريبي (...) الذي (...) كان الجسر الذي عبره النقد الأدبي ليحقق علمية النقد، ذلك الهدف الذي راوغ النقاد لفترة طويلة. أي أن التزاوج الجديد بين علوم اللغويات والنقد الأدبي مكن الأخير من حل تناقضاته الأساسية المتمثلة في محاولة تحقيق تحليل علمي لعناصر بناء فني يتناول موضوعات لا يمكن التحقق منها باستخدام أدوات المنهج التجريبي. هكذا جاء التحليل اللغوي لبناء النص الأدبي بمنزلة مخرج مقبول يحقق مطلب النقد الأدبي (...).

لكن تطبيقه في مقاربة النصوص الأدبية يثير أكثر من علامة استفهام. إن البنيوية الأدبية في جوهرها، تركز على "أدبية الأدب" وليس على وظيفة الأدب أو معنى النص. أي أن الناقد البنيوي يهتم في المقام الأول بتحديد الخصائص التي تجعل الأدب أدبا، التي تجعل القصة أو الرواية أو القصيدة نصا أدبيا. ولكي يحقق ذلك عليه أن يدرس علاقات الوحدات والبنى الصغيرة بعضها ببعض داخل النص في محاولة للوصول إلى تحديد النظام أو البناء الكلي الذي يجعل النص موضوع الدراسة أدبا، وهو نظام يفترض الناقد البنيوي مقدما أنه موجود، وبعد ذلك يحاول تطبيق خصائص النظام الكلي العام على النصوص الفردية معطيا لنفسه حق التعامل بحرية مع بنى النص الصغرى ووحداته. وهذا ما فعله كمال أبو ديب في تعامله مع معلقة امرئ القيس المعروفة. لكن وجه القصور أن من الصعب تحديد ذلك النظام أو البناء الكلي أو تثبيته، لأن باستطاعة أي عمل يخرج على هذا النظام الكلي ويؤكد وجوده أن يسقط ذلك النظام ويؤكد عدم جدواه.

وربما يكون ذلك الحديث عن النظام أو البناء الكلي وراء الاتهام الذي يوجهه البنيويون في إلحاح إلى النقاد الجدد بفشلهم في تطوير نظرية كلية للغة. فالبناء الكلي الذي يقصده البنيويون يختلف عن البناء الكلي للنص الأدبي عند النقاد الجدد. والبنيويون في تجاهلهم لعملية تحديد المعنى أو الدلالة وتركيزهم على كيف تؤدي الدوال وظائفها، أو كيف تعمل العلامة، يختلفون مع النقاد الجدد الذين يركزون على البناء الكلي للنص، على العلاقة العضوية بين مكونات أو وحدات القصيدة مثلا، بغية تحديد الدلالة التي يحملها النص الشعري من داخله فقط.

مصدر النص : المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك). سلسلة "عالم المعرفة"، العدد : 232 - أبريل/1998. ص : 160 - 182 (بتصرف).

صاحب النص : الدكتور عبد العزيز حمودة : باحث وناقد مصري معاصر، من مؤلفاته النقدية : علم الجمال والنقد الحديث، المرايا المحدبة، المرايا المقعرة ...

ب. الأسئلة :

اكتب موضوعا إنشائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص النظري، مستثمرا مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطـــالب التالية :

- تأطير النص ضمن المناهج النقدية المعاصرة، مع وضع فرضية لقراءته (نقطتان).
- تحديد القضية النقدية المطروحة، وإبراز لعناصر المكونة لها (نقطتان).
- تحديد مجال الدراسة في المنهج البنيوي، مع إبراز علاقته بالعلوم التجريبية، والانتقادات الموجهة إليه (نقطتان).
- الإشارة إلى مختلف الوسائل المنهجية والحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الكاتب في معالجة القضية المطروحة، مع تحديد مظاهر الاتساق في النص (4 نقط).
- صياغة خلاصة تركيبية تتضمن النتائج المتوصل إليها في التحليل، مع إبداء الرأي الشخصي حول ما أورده الكاتب في النص (4 نقط).

جاء في رواية "**اللص والكلاب**" ما يلي :

«المسدس أهم من الرغيف يا سعيد مهران، المسدس أهم من حلقة الذكر التي تجري إليها وراء أبيك. وذات مساء سَأَلكَ "سعيد، ماذا يحتاج الفتى في هذا الوطن ؟" ثم أجاب غير منتظر جوابك "إلى المسدس والكتاب، المسدس يتكفل بالماضي، والكتاب للمستقبل، تدرب واقرأ"».

• **اللص والكلاب**. مكتبة مصر. بدون تاريخ. ص : 48.

انطلق من المقطـــع السابق، واكتب موضوعا متكاملا، تنجز فيه ما يلي :

– تحديد رمزية كل من "المسدس" و "الكتاب"، من خلال قراءتك للرواية، وإبراز علاقتهما بسعيد مهران.

– إبراز دور الجانب الديني (حلقة الذكر – الشيخ علي الجنيدي)، في توجيه اختيارات البطل "سعيد مهران".

I - درس النصوص (14 نقطة)

أ- النص :

يقول الهادي الجطــلاوي :

يرى "جاكبسون" أن الوظيفة الإنشائية [الشعرية] تبرز خاصة في الشعر، وبذلك ارتبطت البنيوية بالنص الشعري خاصة وأصبح عندها الشكل المفضل. وإبراز وظيفته الإنشائية هو إبراز شعريته أو أدبيته أي خصائصه الشعرية التي يتميز بها (...).

ويعرف "جاكبسون" الوظيفة الإنشائية [الشعرية] بقوله إنها تسقط مبدأ معادلة محور الاختيار على محور التوزيع. أما محور الاختيار فالمقصود به المستوى الجدولي العمودي في اللغة، أي هو مجموع الألفاظ الموجودة في الرّصيد اللغوي والمنتمية إلى سجل واحد بحيث يمكن للمتكلم في نقطة معينة من الكلام أن يستبدل واحدة منها بأخرى (...).

أما محور التوزيع فهو المستوى السياقي الأفقي، وفيه يحصل التأليف بين ما اخترناه من الكلمات حسب ما تقتضيه قواعد التركيب، وتقوم بين تلك الكلمات علاقات تجاور وتفاعل سياقي.

ويرى "جاكبسون" أن النص الذي تطغى عليه الوظيفة الإنشائية نص تطغى على علاقات التجاور فيه علاقات المعادلة والتشابه، معنى ذلك أن الأديب أو الشاعر لا يختار الكلمات ليستجيب إلى علاقات التجاور فحسب (وهي علاقات إبلاغية إفهامية)، بل يختار الكلمات ليقيم أيضا في النص جملة من العلاقات الشكلية بأن يضع في أماكن متشابهة من النص أشكالا متشابهة تؤلف نظاما – ذلك النظام يكون في العادة خفيا وعلى الأسلوبي الهيكلي إبرازه – وهذا ما حاول "جاكبسون" القيام به عند تحليل قصيدة "القطط" لـ "بودلير" فَبَيَّنَ أنّ القصيدة نظام يتألف من علاقات تعادل وتضادّ في مختلف مستوياته، وبين أن التحليل في المستوى الصّوتي أو الصّرفي أو التركيبي وما يقوم بين هذه المستويات من العلاقات ينسجم مع التحليل المعنوي الدلالي والعلاقات المختلفة الموجودة داخله. وهكذا يبدو الأثر وحدة هيكلية متناسقة الأطراف وتسعى مختلف مستوياته إلى خدمة هدف واحد. نضرب لذلك مثلا تحليل هذا البيت للمتنبّي :

تمرّ بك الأبطال كلمى هزيمة ووجهك وضّاح وثغرك باسم

– العلاقة بين الممدوح وأعدائه جليّة : هي علاقة تقابل، وهذا التقابل تعبر عنه في البيت ظواهر صوتية وصرفية وتركيبية.

في المستوى الصوتي : هنالك تقابل بين الموصوف (الأبطال) وصفته (كلمى + هزيمة) في الخصائص الصوتية للحروف التي تؤلف كلّ منهما :

- كلمى + هزيمة ≠ أبطال.

- أبطال : فيها قوة تستمدها من الباء المجهورة والطاء المفخمة الطويلة.

- كلمى : كاف مهموسة ترقق اللام والميم بعدها رغم كونهما من الأصوات المجهورة.

- هزيمة : حروفها المجهورة (ز.م) تضعف لإمالة الياء والكسرة السابقة لها.

وهذا التقابل الصوتيّ بين المجموعتين يؤكد التقابل الدّلالي بين الصفة (الهزيمة) والموصوف (الأبطال).

وهناك تقابل صوتيّ ثان بين صفات الأعداء (كلمى + هزيمة) وصفات الممدوح (وجهك وضاح) حيث الحروف مجهورة ومفخمة.

وهناك تشابه صوتيّ بين "الأبطال" و"وجهك وضاح" وهو تشابه منطقي.

في المستوى الصرفي : للأعداء صفتان : كلمى + هزيمة، وللممدوح صفتان : وضاح + باسم. وبين هذين الزوجين من الصّفات علاقة تضاد صرفية :

- كلمى + هزيمة : على وزن فعلى وفعيلة : هما وزنان سلبيان يقعان على الموصوف.

- وضاح + باسم : على وزن فعال + فاعل : وزنان يوهمان بفاعلية الموصوف فهما صفتان على وزن اسم الفاعل وصيغة المبالغة في القيام بالشيء.

في المستوى النحوي :

- هنالك تقابل بين جملة فعلية في الصدر وجملة إسمية في العجز تشيران إلى تحرك الأعداء نحو الممدوح الواقف وهذا الاستعراض يبرز علاقة القائد بالمنقاد.

- هناك تقابل في الضمائر : الممدوح حاضر (ضمير أنت) : وجهك وضاح... والعدو غائب (ضمير هو) : تمرّ بك.

- هناك تقابل في العدد : الممدوح مفرد، والأبطال جمع. والعظمة حاصلة بتغلب المفرد على الجمع.

- هنالك تقابل في الوصف : فبينما تعلقت الصفتان (كلمى - هزيمة) بمجموع الأبطال لم تتعلق الصفتان المقابلتان (وضاح - باسم) إلا ببعض جسم الممدوح...

فلعله اتضح من خلال هذا النموذج كيف تتضافر المستويات الصوتية والصرفية والنحوية والدّلالية للتعبير عن معنى واحد.

مصدر النص : مدخل إلى الأسلوبية (تنظيرا وتطبيقا). منشورات "عيون المقالات" - الدار البيضاء. الطبعة الأولى/1992. ص: 70-73 (بتصرف)

صاحب النص : الهادي الجطلاوي، باحث وناقد تونسي، من مؤلفاته : قضايا اللغة في كتب التفسير، مدخل إلى الأسلوبية (تنظيرا وتطبيقا).

ب ـ الأسئلة :

اكتب موضوعا إنشائيا متكاملا تحلل فيه هذا النص النقدي، مستثمرا مكتسباتك المعرفية والمنهجية واللغوية، مع الاسترشاد بالمطـالب التالية :

- تأطير النص ضمن تطور المناهج النقدية المعاصرة، مع وضع فرضية لقراءته (نقطتان).
- تحديد القضية النقدية التي يطرحها النص، وإبراز العناصر المكونة لها (نقطتان).
- إبراز مظاهر تطبيق المنهج البنيوي في النص من خلال الإشارة إلى مستوياته ومصطلحاته ومفاهيمه (نقطتان).
- بيان المنهجية المتبعة، ومختلف الوسائل الحجاجية والأسلوبية التي اعتمدها الناقد في معالجة أفكاره، مع الإشارة إلى العمليات اللازمة لتحقيق انسجامه (4 نقط).
- تركيب نتائج التحليل، وإبداء الرأي الشخصي حول ما أورده الناقد في النص (4 نقط).

II - دراسة المؤلفات (6 نقط)

يخاطب البطل (سعيد مهران)، في رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ، أستاذه وصديقه القديم الصحفي (رؤوف علوان) وقد عقد العزم على قتله انتقاما منه لخيانته، فيقول :

«... الناس معي عدا اللصوص الحقيقيين، وذلك ما يعزّيني عن الضياع الأبدي. أنا روحك التي ضحّيت بها ولكن ينقصني التنظيم على حدّ تعبيرك، وأنا أفهم اليوم كثيرا مما أغلق عليّ فهمه من كلماتك القديمة، ومأساتي الحقيقية أنني رغم تأييد الملايين أجدني ملقى في وحدة مظلمة بلا نصير، ضياع غير معقول ولن تزيل رصاصة عنه عدم معقوليته، ولكنها ستكون احتجاجاً دامياً مناسباً على أي حال، كي يطمئن الأحياء والأموات ولا يفقدون آخر أمل».

• اللص والكلاب. مكتبة مصر – القاهرة. ص : 110.

استحضر، بعد قراءتك لهذا المقطـع أحداث الرواية ووقائعها، واكتب موضوعا إنشائيا متكاملا تراعي فيه ما يلي :

- حاجة مشروع البطل (سعيد مهران) إلى التنظيم لإصلاح الوضع الفاسد من حوله.
- خصائص رؤية البطل وارتباطها بمختلف مواقفه وقيمه الفكرية والأخلاقية في الرواية.



ملحق بأهم المصطلحات الخاصة بتحليل النصوص

• **الانـــزياح** : صفة للغة الشعرية من خلال خرقها لخصائص اللغة العادية المألوفة، ويتحقق هذا الانزياح في عدة مستويات لغوية كالإيقاع، والصورة، والتركيب، والدلالة...

• **الإيقاع الخارجي** : مظهر موسيقي يتحدد في البنية العروضية للقصيدة ممثلة في طبيعة الوزن والقافية والروي، وما يرتبط بذلك من زحافات وعلل.

• **الإيقاع الداخلي** : مظهر موسيقي يتحدد في القصيدة الشعرية من خلال طبيعة الأصوات من حيث المخارج والصفات، وكذلك مختلف أشكال التكرار سواء في الحركات، أو الجمل، أو العبارات، أو الصيغ...، بالإضافة إلى ظواهر صوتية أخرى كالنبر والتنغيم...

• **التجـــريد** : صفة لما يدرك بالذهن دون الحواس، وهو خاصية ارتبطت بطبيعة الصورة الشعرية في القصيدة الرومانسية والحديثة، حيث يتم تجاوز المدركات الحسية، عن طريق الإغراق في الخيال الذي تنتج عنه صور معقدة غير مألوفة في الواقع.

• **التـــدوير** : ظاهرة بصرية وإيقاعية تتحدد في القصيدة التقليدية من خلال توزع الكلمة بين نهاية الشطر الأول وبداية الشطر الثاني، بينما تتحدد في القصيدة الحديثة (التفعيلية) من خلال توزع التفعيلة بين نهاية سطر وبداية السطر الذي يليه.

• **تراسل الحواس** : تبادل الحواس الخمس المعروفة الوظائف فيما بينها ؛ بحيث تصبح كل حاسة تؤدي وظيفة حاسة أخرى، كأن يتم الإبصار بالسمع، والتذوق باللمس...

• **التشخيص والأنسنة** : إضفاء صفات وسلوكات ومشاعر إنسانية على الأشياء. (وخاصة عناصر الطبيعة).

• **التصـــريع** : هو أن يحدث الشاعر تغييرا في العروض (التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول) لتتناسب مع الضرب (آخر تفعيلة في البيت)، وزنا وقافية، ويكون ذلك غالبا في مطلع القصيدة. ويقترب من هذا المصطلح مصطلح آخر هو "التقفية" الذي يعني حدوث تناسب بين العروض والضرب وزنا وقافية، لكن دون أن يحدث الشاعر تغييرا في العروض.

• **الخـــيال** : القدرة التي يستطيع بها العقل أن يشكل صورا للأشياء أو الأشخاص أو يشاهد الوجود. وعند الفلاسفة يعتبر الخيال قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة.

• **الرؤيا الشعرية** : تتحدد الرؤيا الشعرية عند الشاعر في شكل موقف أو تصور أو قضية، يحاول التعبير عنها من خلال شعره. ويصعب تحديد رؤيا الشاعر من خلال قصيدة واحدة، لأنها تصور كلي تعكسه أعمال متعددة للشاعر نفسه.

• **الشعـــرية** : مصطلح يقصد به كل نظرية تهتم بدراسة القوانين الداخلية للعمل الأدبي. ومن هنا تعني الشعرية الدراسة اللغوية للوظيفة الشعرية، بالتركيز على الرسالة ذاتها. وأولى وظائف الشعرية عند ياكبسون هو : إسقاط مبدإ التماثل لمحور الاختيار على مبدإ التجاور لمحور التأليف. ويعد الانزياح والغموض من خصوصيات اللغة الشعرية.

• **الصورة الشعرية** : وسيلة تعبيرية تتحدد من خلال مجموعة من الأشكال البلاغية، منها ماهو تقليدي كالتشبيه والاستعارة والمجاز المرسل والكناية...، ومنها ما هو جديد كالرمز والأسطورة...وتؤدي الصورة مجموعة من الوظائف في النص الشعري منها : الوظيفة الجمالية، والوظيفة الوصفية، والوظيفة التعبيرية، والوظيفة الحجاجية...

• **القناع الشعري** : رمز معين (كأن يكون شخصية تاريخية، أو دينية، أو أسطورية...) يعبر الشاعر من خلاله عن

تجربته الشعرية، بحيث يختفي صوت الشاعر، ولا يبقى إلا صوت واحد يتحدث هو صوت القناع.

• **المعادل الموضوعي** : رمز معين (كأن يكون شخصية تاريخية، أو دينية، أو أسطورية...) يحضر صوته في النص الشعري إلى جانب صوت الشاعر باعتباره شريكا له في التجربة. وهكذا يشكل الطرفان معا ذاتين منفصلتين في الوجود، لكنهما متحدتان في التجربة.

• **المعارضة** : طريقة في الإبداع الشعري تقوم على أساس تقليد شاعر حديث لشاعر قديم في قصيدة معينة، ملتزما في ذلك الحفاظ على نفس الوزن والقافية رالروي، كما يمكن أن يشمل التقليد كذلك المحافظة على نفس الموضوع والمعاني والأفكار...

• **الوحدة العضوية** : خاصية تتعلق بطبيعة البناء في القصيدة الرومانسية أو الحديثة، وذلك من خلال وجود ترابط وتماسك بين أبياتها أو أسطرها الشعرية، بحيث يصعب حذف بيت، أو التقديم والتأخير بين بيت وآخر، لأن من شأن ذلك أن يحدث خللا في المعنى، وهذا بعكس القصيدة التقليدية التي تقوم في الغالب على استقلالية كل بيت بمعناه.

• **الوحدة الموضوعية** : خاصية أخرى تتعلق بطبيعة البناء في القصيدة الرومانسية أو الحديثة من خلال التزامها بموضوع واحد من البداية إلى النهاية، وهذا نقيض القصيدة التقليدية التي تقوم على تعدد الأغراض والموضوعات الشعرية.

مصطلحات خاصة بتحليل نص سردي

• **الإرشادات المسرحية** : كل الإشارات والتوجيهات التي يضعها كاتب المسرحية بين قوسين في الغالب، وتتعلق بوصف الديكور أو الشخصيات ووضعياتها، أو تحديد المكان والزمان...، والتي يمكنها أن تساعد في عملية الإخراج.

• **أفعال الكلام** : نظرية لسانية تداولية تهتم بالبعد التواصلي للخطاب، وبما يترتب على الكلام من أفعال منجزة. وترى أن الأفعال المضمنة في الأقوال يمكن أن تكون ذات دلالات غير مباشرة كأن نستنتج مثلا فعل الالتماس من قولنا "هلا أعرتني كتابك ؟". وتنقسم الأفعال الكلامية إلى : الإفصاحات (البوح بحالة نفسية) . والوعديات (الوعد بإنجاز فعل في المستقبل)، والتقريريات (تأكيد الفعل)، والطلبيات (طلب إنجاز فعل من المخاطب)، والتصريحات (الإعلان عن إنجاز فعل يفيد تغييرا مرتقبا على مستوى العالم الخارجي).

• **الحبكة** : البناء الفني المترابط والمحكم للقصة أو المسرحية، وذلك من خلال قيامه على أساس مبدأ السببية الذي يكفل لهما تسلسل الأحداث ومعقوليتها واحتمال حدوثها فعلا.

• **الحوار** : إدارة الحديث بين شخصيتين أو أكثر، بحيث يتعاقب المتحاورون عل الحديث بالإرسال تارة والاستماع والتلقي تارة أخرى. ويلعب الحوار دورا أساسيا في النص المسرحي، حيث يعكس لنا الصراع بين الشخصيات. كما يحضر الحوار في القصة والرواية...ليؤدي وظائف متعددة، كالمساهمة في نقل الأحداث وتطويرها، وتحقيق التواصل بين الأطراف المتحاورة، والتعريف بالشخصيات وأفكارها، والكشف عن مختلف العلاقات القائمة بينها... ويتطلب الحوار سهولة العبارة والوضوح والتكثيف، والتركيز على موضوع واحد، لأن تنقل المتحاورين بين موضوعات متعددة قد يخرجهما من دائرة الحوار بمفهومه الفني، إلى المحادثة التي تميز

التواصل العادي بين الناس. وينقسم الحوار إلى قسمين : خارجي (Dialogue) تجريه الشخصية مع غيرها من الشخصيات، وداخلي (Monologue) تجريه الشخصية مع نفسها.

• **الخطـــاطـــة السردية** : يقصد بها المسار السردي، لأحداث الرواية، في علاقتها باتصال (الذات) البطل بالموضوع أو انفصالها عنه. حيث يمكن الحديث عن ثلاث حالات : الحالة البدئية، وحالة التحول أو التحولات، والحالة النهائية. ويستدعي كل برنامج سردي أربعة مكونات هي : التحريك، والمقدرة (الأهلية)، والإنجاز، والجزاء.

• **الرؤية السردية** : يقصد بها الطريقة التي يسرد بها السارد القصة، وتنقسم إلى ثلاثة أنواع :

– **الرؤية مع** : وفيها يكون السارد أحد شخصيات القصة ومشاركا في أحداثها. ويكون السرد في هذه الرؤية بضمير المتكلم.

– **الرؤية من الخلف** : وفيها يكون السارد متعاليا على شخصياته عالما بكل خصائصها، ورغباتها، وأفكارها، ومشاعرها، ومصائرها... ويكون السرد في هذه الرؤية بضمير الغائب.

- **الرؤية من الخارج** : وفي هذه الحالة تكون معرفة السارد أقل من معرفة الشخصيات، بحيث يظل عاجزا عن سبر أغوار شخصياته، ويهيمن في هذه الرؤية ضمير المخاطب.

• **الزمـــن** : من الصعب تحديد مفهوم الزمن في القصة ؛ فهو لا يتعلق فقط بلحظات وقوع الأحداث، بل يمتد ليلامس جوانب أخرى مختلفة. وعلى هذا الأساس، يمكن تناول عنصر الزمن من الجوانب التالية :

– **المؤشرات الزمنية** : يقصد بها كل الألفاظ والعبارات الدالة على الزمن، ويمكن تقسيم هذه المؤشرات إلى الأزمنة التالية : الزمن الفلكي (ليل، نهار، شتاء، صيف...)، والزمن الفيزيائي (ساعة، دقيقة، يوم، أسبوع...)، والزمن التأريخي (30 نونبر 1978 مثلا)، والزمن التاريخي (الثورة الفرنسية، الحرب العالمية، المسيرة الخضراء...)، والزمن الاجتماعي (عام المجاعة، عام الطاعون...)، والزمن الديني (رمضان، ليلة القدر، عيد الفطر، موسم الحج...)، والزمن الأسطوري (كان يا ما كان في قديم الزمان...)، والزمن المبهم (في يوم من الأيام، في لحظة ما، وبعد فترة...)، والزمن النفسي (وهو زمن نسبي داخلي مرتبط بنفسية الشخصيات، فاليوم الواحد مثلا يحسه الطفل إحساسا مختلفا عن الشيخ...كما أن ساعة واحدة يمكن أن تحسها شخصية معينة تعيش أزمة أطول بكثير من إحساس شخصية أخرى تمر بلحظات سعيدة...).

– **النسق الزمني** : يقصد به الخط الزمني الذي تتجه فيه الأحداث، ويمكن تقسيمه إلى ما يلي: الزمن التعاقبي (ويقتضي تسلسل الأحداث في النص تسلسلا طبيعيا كما يفترض أن يكون ذلك في الواقع)، والزمن الاسترجاعي (ويقتضي القفز من الحاضر إلى الماضي عن طريق تشغيل الذاكرة)، والزمن الاستشرافي (ويقتضي القفز من الحاضر إلى المستقبل عن طريق تشغيل المخيلة).

– **الوتيرة الزمنية** : يقصد بها علاقة الزمني الواقعي بزمن السرد، وتقتضي هذه العلاقة الإشارة إلى الحالات التالية : التكثيف والاختزال (وتنتج عنه سرعة في تعاقب الأحداث، بحيث يصبح الزمن في السرد أصغر من

امتداده في الواقع)، والتمطيط والتمديد (وينتج عنه توقفات معينة يحدثها السارد بسبب لجوئه إلى الوصف أو التعليق، مما يجعل السيرورة الزمنية بطيئة بالمقارنة مع الزمن في الواقع)، والتطابق (وينتج عنه نوع من التساوي بين الزمن الواقعي وزمن السرد، ويتحقق ذلك من خلال المقاطع الحوارية التي تأتي في تضاعيف السرد).

• **السـرد** : عرض أحداث أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال. وتهيمن على الجمل السردية الأفعال بمختلف صيغها، خلافا للوصف الذي يستدعي الأسماء في الغالب.

• **الصراع الدرامي** : هو التصادم بين الشخصيات في المسرحية. وقد يكون هذا التصادم داخليا في نفس إحدى الشخصيات، أو بين إحدى الشخصيات وقوى خارجية كالقدر أو الطبيعة، أو بين شخصيتين تحاول كل منهما أن تفرض إرادتها على الأخرى.

• **العقـدة (الذروة)** : المحور الأساسي الذي تتجمع حوله أحداث القصة، وتصير نحوه قبل أن تأخذ طريقها نحو الحل النهائي أو الخاتمة المرسومة.

• **القوى الفاعلة** : لا يقصد بالقوى الفاعلة في النص السردي الشخصية فقط، فهي تحيل على كل عنصر ينجز فعلا أو يؤدي وظيفة في القصة، سواء أكان إنسانا أو حيوانا، أو جمادا، أو مؤسسة، أو أفكارا أو أحاسيس... ويحصر (غريماس) الأدوار العاملية في ستة هي : المرسل، والمرسل إليه، والذات، والموضوع، والمساعد، والمعارض. وتتوزع هذه العناصر الستة ضمن النموذج العاملي على ثلاثة محاور هي: محور الاتصال (مرسل – مرسل إليه)، ومحور الرغبة (الذات – الموضوع)، ومحور الصراع (المساعد – المعارض).

• **المـكان** : ويسمى أيضا "الحيز" أو "الفضاء". ويحيل في النص السردي على مختلف المظاهر الجغرافية والأمكنة التي تقع فيها الأحداث. وقد تحضر هذه الأمكنة بشكل مباشر، كما تحضر بشكل غير مباشر من خلال أدوات لغوية وأفعال من قبيل : (سافر – خرج – أبحر – ركب الطائرة – مر بحقل...). ويمكن أن تكون الأمكنة مغلقة محدودة مثل : (غرفة – مقهى – سجن...) ويمكن أن تكون مفتوحة ممتدة مثل : (طريق – ساحة – بحر...). وتهتم الروايات الواقعية بوصف المكان وصفا دقيقا حتى توهم بواقعيته.

• **الـوصف** : لغة هو : التجسيد والإظهار والإبراز ويستعمل الوصف في القصة أو الرواية لإبراز الخصائص الجسمية والنفسية والاجتماعية..للشخصيات، كما يساهم الوصف في إحاطة القارئ بمميزات الأمكنة والفضاءات والأشياء، من خلال تحديد عناصرها المتصلة بالشم أو السمع أو الذوق أو اللمس. وكثيرا ما يتجاوز الوصف الفضاءات الواقعية ليصور فضاءات متخيلة. ويؤدي الوصف وظائف متعددة كالوظيفة التزيينية، والوظيفة الإخبارية، والوظيفة السردية، والوظيفة التعبيرية.

مصطلحات خاصة بتحليل نص نظري أو نقدي

• **الاتـساق** : صفة تطلق على الخطاب متى ترابطت كلماته وجمله وفقراته، بواسطة أدوات وروابط متعددة من قبيل الإحالة (الضمائر وأسماء الإشارة) والوصل السببي أو العكسي أو التماثلي... والتكرار المعجمي...إلخ.

• **الالتزام** : في الأدب : اعتبار الكاتب نفسه وسيلة لخدمة فكرة معينة عن الإنسان لا مجرد تسلية غرضها الوحيد المتعة بالجمال. والأديب الملتزم هو على حد قول الدكتور محمد مندور «المقدر لمسؤوليته إزاء قضايا الإنسان والمجتمع في عصره». والالتزام في الفلسفة الوجودية : ارتباط بتعديل الحاضر لبناء المستقبل لا يتحقق إلا بالحرية.

• **الانسجام** : يعني ترابط البنية الكلية للخطاب، فالانسجام صفة لا تتحقق على مستوى ترابط العناصر الداخلية للخطاب وإنما تتحقق من خلال المتلقي الذي يستطيع بواسطة ثقافته وقدراته الذهنية أو معرفته الخلفية أو قدرته على التأويل والفهم...أن يحقق للنص انسجامه.

• **الانعكاس** : إحدى أطروحات النقد الماركسي التقليدي، ويعني أن الأدب والفن مرآة للحياة الاجتماعية. إذ تتحول العلاقة الاجتماعية مع تحول الأذواق الجمالية للناس، وكذا إنتاج الفنانين.

• **البنية** : نظام عام لفكرة أو لعدة أفكار مرتبطة بعضها ببعض ارتباطا داخليا لا يخضع للمؤثرات الخارجية. ويقصد بها في الأدب الشكل الصوتي والدلالي والتركيبي للمفردات الموجودة في نص معين وتشمل البنية على ثلاثة طوابع هي : الكلية / التحول / التعديل الذاتي.

• **البنية العميقة** : مصطلح ارتبط بالبنيوية التوليدية عند تشومسكي والمقصود بها تلك القواعد الذهنية المضمرة في ذهن المتكلم- المستمع، والتي تمكنه من تجاوز "البنية السطحية" الظاهرة للكلمات (الأصوات اللغوية المتتابعة)، قصد إعطاء معنى وتفسير دلالي للجمل.

• **الدياكرونية** : تدل على محور التعاقب في اللغة، وعلى أشكال التطورات التاريخية المختلفة، التي تطرأ على عناصر المحور اللغوي.

• **الرؤية للعالم** : يعرفها لوسيان غولدمان قائلا: «إن الرؤية للعالم هي بالتحديد هذه المجموعة من الطموحات والمشاعر والأفكار التي توحد أعضاء فئة اجتماعية (وفي الغالب أعضاء طبقة اجتماعية) وتجعلهم في تعارض مع الطبقات الأخرى»، إنها بتحديد آخر «نسق من التفكير يفرض نفسه، في بعض الشروط على فئة من الناس توجد بين أعضائها أوضاع اقتصادية واجتماعية متشابهة».

• **السانكرونية** : يقصد بها في اللسانيات البنيوية ذلك المحور اللغوي الذي ترتبط فيه العناصر اللغوية وفق علاقات ثابتة دون تدخل للعنصر الزمني.

• **القياس الاستقرائي** : يعني الانطلاق من مقدمات جزئية للبرهنة على صحة قضية ما تأتي كنتيجة يخلص إليها المدافع عن هذه القضية.

• **القياس الاستنباطي** : تقنية حجاجية تعتمد على الانطلاق من إثبات الفرضية أو الأطروحة، ثم تأكيدها بعد ذلك أو دحضها بواسطة حجج وبراهين (مقدمات).

• **المحور الأفقي** : ويسمى المحور التركيبي، وينظم هذا المحور العلاقات التركيبية بين الوحدات اللغوية، وفق تسلسل خطي، وامتداد مكاني.



• **المحور العمودي** : ويسمى المحور الاستبدالي، ويحيل على العلاقات التي تجمع ألفاظا حاضرة، في الجملة مع ألفاظ غائبة ذات دلالات متشابهة، يتم استحضارها ذهنيا. إن العلاقة بين الكلمات في هذا المحور لا تعتمد على الامتداد المكاني (الأفقي) بل تحضر في الدماغ.

• **الوسائل الحجاجية** : كل التقنيات والأساليب المنطقية والعقلية واللغوية...التي يستعين بها المدافع عن أطروحة أو قضية مثيرة للجدل والخلاف، وذلك من قبيل : التعريف، والوصف، والإخبار، والمقارنة، والتمثيل، والاستشهاد، والقياس، والسببية، والتعددية، وإدماج الجزء في الكل، والتضمن...

• **الوعي الممكن** : يعرفه غولدمان بأنه : «أقصى ما يمكن أن يبلغه وعي الجماعة دون أن يؤدي ذلك إلى تغيير طبيعتها». والوعي الممكن بهذا يقع على النقيض مما يسميه غولدمان "**الوعي الكائن**"، والذي يعنى بالأساس ما تعاني منه الطبقة أو المجموعة الاجتماعية من مشاكل في حاضرها.

مصطلحات عامة ومشتركة

• **الأسلوب الإنشائي** : هو كل كلام لا يحتمل الصدق ولا الكذب. وينقسم إلى قسمين :

– **الإنشاء الطلبي** : وهو الذي يستدعي مطلوبا غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب، ويكون بخمسة أساليب هي: الأمر، والنهي، والاستفهام، والتمني، والنداء.

– **الإنشاء غير الطلبي** : وهو ما لايستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب كصيغ المدح والذم، والقسم، والتعجب، والرجاء...

• **الأسلوب الخبري** : هو كل كلام يحتمل الصدق و الكذب، وينقسم إلى ثلاثة أقسام هي :

– **الخبر الابتدائي** : وهو الخبر الخالي من أداة التوكيد، ويناسب متلقيا خالي الذهن من مضمون الخبر.

– **الخبر الطلبـــي** : وهو الخبر المؤكد بأداة توكيد واحدة، ويناسب متلقيا شاكا ومترددا في مضمون الخبر.

– **الخبر الإنكاري** : وهو الخبر المؤكد بأداتين أو أكثر، ويناسب متلقيا منكرا للخبر، بل ومعتقدا نقيضه.

• **اللغة الإيحائية** : تعتبر اللغة الإيحائية نقيض اللغة التقريرية، فهي تعتمد على جمل وكلمات لا تصرح بالمعنى بل توحي به للقارئ عن طريق تقنيات متعددة : كالإيجاز، واستعمال الرمز، والأسطورة، والتشبيهات، والمجازات، والاستعارات...وتعتبر اللغة الإيحائية من خصائص الشعر. وقد تحضر في أنواع أدبية أخرى كالقصة والرواية والمسرحية...وتستدعي اللغة الإيحائية بذل القارئ لجهد مضاعف قصد فك رموزها ودلالاتها، بل إن كثيرا من النصوص الأدبية تظل مستعصية على القارئ محدود الثقافة وقليل الإلمام بخصائص الأجناس، والنصوص الأدبية، خاصة الحديثة منها.

• **اللغة التقريرية** : تعني استعمال جمل وكلمات واضحة المعنى سهلة المتناول بالنسبة للمتلقي، بحيث يندر استعمال المجازات والإيحاءات، ويتم تجنب كل المصطلحات والكلمات الغريبة، التي قد تشوش على المعنى. ومن وظائف اللغة التقريرية نقل الموصوفات والمفاهيم بموضوعية وأمانة، خاصة عندما يتعلق الأمر بمواضيع علمية، أو يكون الهدف هو الإخبار لذاته.

تم إنجاز هذا العمل من طرف العضو



و بمساعدة العضو الصديق

khalid-senpai

